>>

>>

contextos

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y URBANISMO
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

8.vivir acá

> PRODUCCIÓN NACIONAL

8. VIVIR ACÁ > PRODUCCION NACIONAL



contextos

> INVIERNO 2002

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

CONTEXTOS@FADU.UBA.AR WWW.FADU.UBA.AR



> FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
> PABELLÓN III • 4° PISO • CIUDAD UNIVERSITARIA • BUENOS AIRES

STAFF

DIRECTOR > arq. Berardo Dujovne **ASESOR EDITORIAL** > arq. Carlos A. Méndez Mosquera **CONSEJO EDITORIAL** > arq. Ricardo Blanco > arq. Víctor Bossero > arq. Marcelo De Cusatis > arq. Jorge Iribarne > arq. Enrique Longinotti **COORDINACIÓN EDITORIAL** > arq. Aída Daitch **COORDINADORA ADJUNTA** > arq. Viviana Miglioli **DISEÑO GRÁFICO** > dg. Alejandro Luna > dg. Carolina Mikalef **EDICIÓN** >Hernán Bisman > arq. Claudio Robles **REDACCIÓN** > arq. Gustavo Nielsen **CORRECCIÓN** > Valeria Corces **ARMADO** > Lara Melamet > Estudio Bisman & Robles **FOTOGRAFÍA** > Alejandro Leveratto **PELÍCULAS, FOTOCROMOS E IMPRESIÓN** > Brapack S.A., Zinny 1685, Buenos Aires



ISBN 0329-241X

Los artículos firmados
son resposabilidad
de sus autores y no expresan
necesariamente
la opinión de la FADU.

>>

EDITORIAL

Arq. Berardo Dujovne
Decano de la FADU/UBA

>>

Este número de *Contextos* llega a ustedes en un momento particularmente difícil. Tan difícil como el compromiso de intentar reflexionar sobre la situación. Sin embargo, debemos evitar que el dolor y la impotencia atenten contra el análisis sereno y preciso que los ámbitos universitarios necesitan.

Podemos plantearnos preguntas: ¿Cuándo comienza a gestarse el estado actual de situación? ¿Cuándo realmente comienza nuestra caída? ¿Por qué un país productor de alimentos registra estos niveles de desnutrición infantil? ¿Cómo llegamos a tener más del 50% de nuestros habitantes debajo de la línea de pobreza? ¿Por qué no podemos organizar un país con un proyecto de crecimiento? ¿Cómo uno de los países más cultos de Latinoamérica no logra construir una clase dirigente?

Soy consciente de que sólo llegaremos a enunciar hipótesis, pero tengo la certeza de que si no reflexionamos acerca de nuestra historia y no respondemos las preguntas, la repetiremos. Si no comprendemos, no habrá reconstrucción.

La decadencia argentina no es un problema de los últimos años. La crisis, la parálisis económica, que se reflejan en la miseria, la pobreza y la exclusión, son el efecto de viejas políticas.

Dentro de la multiplicidad de factores que confluyen en la construcción de nuestra realidad, voy a referirme a dos, que considero imprescindibles: la cultura y la inserción en el mundo.

Hay una tarea pendiente en nuestra historia: comprender cuándo, cómo y por qué se quiebra la cultura de producción y crecimiento de nuestros mayores. ¿Cuál es el momento en el que se sientan las bases de la decadencia? La respuesta a estos interrogantes es una asignatura pendiente de los intelectuales y por lo tanto de las instituciones educativas. Estamos ante la desaparición de un modelo.

Esta crisis es la consecuencia de decisiones en un pasado en el que se desvalorizó la cultura del trabajo. Dejamos de pensar en el esfuerzo como herramienta para construir un futuro mejor. Se deterioró la educación y se reemplazó la idea de progreso colectivo por el "sálvese quien pueda".

Las sociedades necesitan creer en su futuro y la cultura tiene que ver con la posibilidad de ser. La frase: "mi hijo el doctor" reflejaba confianza en el porvenir. La esperanza convocaba al sacrificio y a la construcción.

Hemos perdido el rumbo y no hay proyectos que nos propongan un país distinto, donde se haga frente a la especulación y a la corrupción, donde se valore la educa-



ción, donde se proponga la dignidad frente al sometimiento.

Hay, en el pasado, otro momento importante de quiebre. Aquél en el que la Argentina quedó al margen del sistema productivo mundial, con un rol limitado a la provisión de materia prima. Este país que goza de todos los climas, las mejores tierras, recursos energéticos y una población de buen nivel cultural, no supo prever el cambio de la economía mundial.

El inicio del siglo nos encontró siendo el séptimo producto bruto del mundo, las guerras mundiales, como tierra de paz y de alimentos. El fin de milenio, sin embargo, nos encuentra sumidos en la pobreza y la desesperanza.

¿Qué es lo que ha fallado para concretar esta idea que es la Argentina? Argentina es una idea, un partido, como decimos en la Facultad. Una idea que no llega a transformarse en proyecto y por lo tanto no se construye, no se plasma.

Identificar y estudiar las causas de la caída es un aporte que puede brindar la Universidad a este momento de nuestra historia. Ayudar a comprender es nuestra obligación. Si no comprendemos, no habrá enseñanza, y sin ella no hay salida. Tenemos por delante dos tareas: la comprensión y la reconstrucción. Comprensión y reconstrucción deben constituirse en un par dialéctico. No debería haber una sin la otra, ya que no hay posibilidades de mirar al futuro sin comprender el pasado. Debemos tener una mirada que nos ayude a responder qué falló en la Argentina. Caímos en la especulación y creímos que era lo mismo producir acero que caramelos, que el mercado todo lo sabía. Destruimos la industria nacional en pos de un abaratamiento circunstancial de las mercaderías. Entregamos las áreas estratégicas para el desarrollo, con el fin de cubrir, circunstancialmente, el déficit estatal. En síntesis, un gran número de desaciertos acompañados de corrupción, incapacidad política, ineptitud técnica, e inestabilidad.

En este contexto, la Universidad debe ser un actor principal para proyectar el mañana. Es nuestra obligación orientar la investigación y la producción de nuestras aulas para establecer los sectores estratégicos para el crecimiento. Es imprescindible el desarrollo del conocimiento científico y el mejoramiento del nivel cultural de la sociedad, pensando a las universidades como protagonistas en las estrategias de salida de la crisis. Creo que el futuro sólo es posible si construimos un proyecto de Nación desde la dignidad, la educación y el trabajo. Es nuestra responsabilidad entender el pasado y ayudar a construir el futuro. ●

>> En la entrevista realizada por *Contextos*, el arq. Enrique García Espil explica por qué y cómo la ciudad llegó a tener una *Floralis Genérica*. En color, editamos un pequeño avance del libro *Floralis Genérica* del arq. Eduardo Catalano, donde la flor cuenta en primera persona su origen, desarrollo y deseos para la Argentina del futuro.

>> La necesidad de la belleza

OPINIÓN

Arq. Enrique García Espil

Profesor adjunto regular, Planificación Urbana, Carrera de Arquitectura, FADU/UBA

Mi nombre es Floralis Genérica.

Es norma en la floricultura bautizar las flores con un nombre en latín. No soy una excepción. Mi nombre refleja con precisión lingüística quién soy y cuál es mi símbolo entre las flores.

Durante el acto de inauguración, Catalano dijo que la flor se iba a abrir y a cerrar. No a la hora en que la naturaleza abre sus flores, que es a las cinco y media, porque la ciudad está durmiendo. Se va a abrir a las ocho, y se va a cerrar por la noche. Salvo algunas noches al año: la del 25 de mayo, la del día de la primavera, la Nochebuena y la noche de fin de año, en las que la flor dormirá abierta.

Además, dijo: *Esta flor es una mujer. Y las mujeres son románticas. Y las mujeres románticas necesitan, de noche, mostrar su cuerpo desnudo. Sobre todo cuando son tan hermosas. Entonces, la flor también va a quedar abierta las trece noches de luna llena del año, mostrando su cuerpo desnudo a la ciudad.*

Floralis significa pertenecer a la flora. Genérica, expresa que soy la esencia de sus especies.

En la ceremonia inaugural tocaron *Las Cuatro Estaciones*, de Vivaldi.

En el momento del último compás, Catalano subió al escenario para agradecer a la magnífica violinista y a los músicos. La violinista era una maravilla que Catalano trajo de Alemania, y que integraba un sexteto junto a otras dos mujeres y tres varones.

A las mujeres las besó y les dio una rosa, como un gran galán.

Mi hogar es un parque de cuatro hectáreas con una frondosa arboleda. Este generoso espacio verde me aísla del caos de la ciudad. Su tierra representa todas las tierras, razas, lenguajes y culturas del mundo: es la Plaza Naciones Unidas.

¿Podríamos decir que por su universalidad es una tierra genérica, genérica como soy yo?

La historia con el Gobierno de la Ciudad merece un párrafo aparte.

BUENOS AIRES FUE, HASTA LA DÉCADA DE LOS 30, UNA DE LAS GRANDES CIUDADES EN EL MUNDO POR SU ESCULTURA. PERO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX NO SE PRODUJO NADA MEMORABLE. LA VIEJA AVENIDA ALVEAR SE EXTIENDE ENTRE EL MONUMENTO A LOS ESPAÑOLES Y EL MONUMENTO A ALVEAR DE BOURDELLE, QUE ES UNO DE LOS MEJORES MONUMENTOS ECUESTRES, JUNTO CON EL QUE ESTÁ EN LOS FOROS ROMANOS.

DURANTE EL ACTO DE INAUGURACIÓN, EL ARQ. CATALANO DIJO QUE LA FLOR SE IBA A ABRIR Y A CERRAR. NO A LA HORA EN QUE LA NATURALEZA ABRE SUS FLORES, QUE ES A LAS CINCO Y MEDIA, PORQUE LA CIUDAD ESTÁ DURMIENDO. SE VA A ABRIR A LAS OCHO, Y SE VA A CERRAR POR LA NOCHE.

Un buen día me llama Olivera, Jefe o Vicejefe de Gobierno, no me acuerdo, y me pregunta si conozco a un arquitecto Catalano. Le digo que sí, que es uno de los maestros de la arquitectura moderna argentina, que hizo la Facultad de Arquitectura, el Consulado de los Estados Unidos…

Olivera me dice que Catalano quiere donar un edificio para la ciudad. Un auditorio. Me invitan a la reunión.

Primero le dijimos que sería muy bueno hacerlo en un predio de la autopista Richieri. No quiso saber nada. Catalano quería hacerlo donde está el Centro de Exposiciones. Ubicarlo ahí no tenía ninguna lógica.

Después quiso hacerlo en el Parque Thays. Le dijimos que era imposible, que nos matarían. Propuso hacerlo enterrado, con una plaza arriba. Otra complicación.

Lo llevamos a pasear por la Dársena Sur. Le explicamos que Puerto Madero se estaba extendiendo, que vendría bien ahí un polo de desarrollo. Tampoco lo convencimos.

Por otro lado, no es tan sencillo que alguien quiera regalarle algo a la ciudad.

Catalano decía: *yo pongo la mitad*, y hablaba en ese momento de cuatro millones de dólares, *y la ciudad pone la otra mitad.* Era una obra de ocho millones de dólares. Para aceptar una donación y poner plata, hace falta una ley. Es bastante complicado. Hay que tener el proyecto listo, la ubicación resuelta, para recién presentar la ley...

En un momento él dijo: *Tengo 82 años. Estoy perdiendo la vista. Quiero volver, hacer la obra y verla. Ustedes van a estar seis meses más. Los va a suceder otro gobierno, del mismo partido que ustedes o no, y yo voy a tener que volver a empezar...*

Me inclino, a setenta grados, como reverencia al entorno natural que me rodea. Y para dar la bienvenida a todos aquellos que me visitan.

Finalmente nos reunimos Catalano, Pepe Oliver y La Porta. Y Catalano volvió a la carga: *Tengo una idea. En lugar de donar un edificio, que es muy complicado, quisiera donar un gran monumento, una escultura. Y además, en lugar de hacerlo a medias, voy a pagarlo todo.*

Buenos Aires fue, hasta la década de los 30, una de las grandes ciudades en el mundo por su escultura. Pero en la segunda mitad del siglo XX no se produjo nada memorable. La vieja avenida Alvear iba del *Monumento a los Españoles* –uno de los monumentos Art-Nouveau más importantes del mundo–, al monumento a Alvear de Bourdelle, que es uno de los mejores monumentos ecuestres, junto con el que está en los Foros Romanos. En el medio están el *Sarmiento* de Rodin y *El arquero* de Bourdelle.

A Buenos Aires no llegaron *El Toro* de Picasso o los móviles de Calder. Yo pensé, si ponemos una gran escultura puede ser una maravilla, pero… ¿cómo tiene que ser esa escultura?

Catalano metió la mano en el bolsillo y sacó un papelito donde tenía dibujada la flor, idéntica a como está construida hoy. Y, con una mansedumbre y una humildad maravillosas, dijo: *Las ciudades son lugares donde la naturaleza y el hombre se encuentran. La ciudad es naturaleza construida. Yo querría hacer un monumento a eso, a la naturaleza de las ciudades. Que es naturaleza, pero no es tan natural.*

Entonces empezó a contar que quería hacer una flor que se abriera y cerrara. Dijo que, si bien las flores son estructuras muy complejas, él iba a hacer una flor sólo con dos elementos, pétalos y pistilos. Nada más.

Si hago pétalos distintos, la obra pierde fuerza, comunicación. Una obra no puede tener demasiados datos. Si hago todo igual, con los pétalos mirando hacia arriba, da algo que no tiene el interés que la naturaleza tiene. Lo que yo quiero hacer es una flor inclinada como una manera de hacer un homenaje. Una flor que reconoce a esta ciudad maravillosa.

Las imágenes reflejadas son continuas a través del tiempo. Antes de copiar la luz tenue del sol naciente, mis pétalos ya habían reflejado la penumbra del amanecer, la oscuridad de la noche y el fin del atardecer.

Después dijo: *Yo no quiero que esté rodeada de rejas, pero entiendo lo difícil que es. El vandalismo no es un problema de Buenos Aires, es un problema en todo el mundo. No hay solución, así que pongo a la flor en un espejo de agua de cuarenta metros de diámetro, y al espejo de agua le pongo un desnivel de dos metros.*

Del nivel de la plaza se puede ver el reflejo en el agua y se puede ver el espejo ligera-

EN UN MOMENTO ÉL DIJO:
TENGO 82 AÑOS. ESTOY PERDIENDO LA VISTA. QUIERO VOLVER, HACER LA OBRA Y VERLA. USTEDES VAN A ESTAR SEIS MESES MÁS. LOS VA A SUCEDER OTRO GOBIERNO, DEL MISMO PARTIDO QUE USTEDES O NO, Y YO VOY A TENER QUE VOLVER A EMPEZAR...

mente desde arriba. Pero si alguien quiere acercarse a la flor, baja el talud y se encuentra con una pared a la cual no puede subir.

Catalano agregó que los monumentos no son sólo objetos, sino personas en relación con los objetos. Y esa relación no es pararse y mirar. Es aproximarse, recorrerlo. Sensaciones cambiantes, visiones...

Por eso no voy a hacer un camino de la vereda al monumento, lo voy a hacer inclinado, para que la persona vaya teniendo diferentes perspectivas. Y un camino alrededor que vaya mostrando distintos puntos: más altos, más bajos.

Nosotros pensamos: una flor que se mueva, en Buenos Aires... Y Catalano nos dijo que ya lo había consultado con los expertos de no sé qué parte de la industria aeronáutica, que fueron los que diseñaron los dispositivos.

La flor sería de acero inoxidable y aluminio.

Mi imagen también se refleja en el espejo de agua.

Nunca me enamoraré de ella porque sé que sólo es un Narciso líquido.

Catalano la diseñó contemplando un tulipán en su jardín.

La flor de Catalano fue fabricada en Córdoba, en la fábrica de aviones Lockheed Aircraft.

La obra la hizo una empresa que se llama Iezzi.

El espejo de agua se asoma sobre la tierra esculpida que lo rodea. Las aguas se desplazan con lentitud, desbordándose sobre su borde curvo como en una cascada.

En el caso del puente de Calatrava, también fue un señor, Alberto González, que dijo quiero dejarle algo a la ciudad. Era el dueño del hotel Hilton y toda esa parte del Dique 3. El puente costó ocho millones de dólares. González murió el día antes de que lo izaran. Tanto el puente como la flor tienen asociaciones con lo femenino. El puente se llama *Puente de la Mujer.*

Fortabat y Constantini construyeron museos que permiten que la obra que ellos tenían guardada esté a disposición de todos, y en edificios que enriquecen el paisaje urbano.

Es bueno que haya gente que le abre a la ciudad esta posibilidad. Sería interesante que otros se motivaran y también lo hicieran. Sería una forma de levantar artísticamente a Buenos Aires.

Yo llamo al espejo mi "cuna de agua".

La gente pregunta cuál es mi perfume y mi color.

Mi perfume es el aroma del momento, del viento del otoño o de la primavera.

Aroma a Río de la Plata.

Mi color es el que surge de los espejos: color de aire, de luz, de brillo. Cielo y nubes.

La discusión que generó la flor de Catalano se centró en por qué se gastó tanto dinero en un objeto inútil. A lo que se agrega que, encima, no funciona. No funciona aún porque le faltan cuarenta y cinco días de ajuste.

Si el Estado tiene tanta cosa urgente, si dedicar presupuesto a objetos de arte en esta situación de crisis total es imposible, viene muy bien que alguien ponga plata en eso, sin sacarle recursos al Tesoro de la Nación.

El señor Catalano, a su edad, ha decidido regalarle una flor a su violinista y otra flor a su ciudad. Eso es muy bello.

Aun en medio de la crisis, la belleza es necesaria. ●

FORTABAT Y CONSTANTINI CONSTRUYERON MUSEOS QUE PERMITEN QUE LA OBRA QUE ELLOS TENÍAN GUARDADA ESTÉ A DISPOSICIÓN DE TODOS, Y EN EDIFICIOS QUE ENRIQUECEN EL PAISAJE URBANO.

Reflexiones

Arq. Jorge Iribarne
Secretario Académico.

En el segundo número de *Contextos,* de hecho su relanzamiento, publicamos el notable proyecto del arquitecto Eduardo Catalano para Buenos Aires; una flor inmensa, con pétalos móviles de acero inoxidable, espejo del paisaje.

Buenos Aires incorporó entre fines del siglo XIX y bien entrado el XX, un número importante de esculturas de gran calidad en sus parques y paseos con autores tan valiosos como Rodin o Bourdelle. Son parte de su patrimonio urbano y cultural.

Los tiempos más recientes no han sido tan exitosos, como lo demuestran las esculturas dedicadas al Quijote y a Eva Perón. En tal sentido, la obra de Catalano marca un bienvenido giro de 180 grados, recupera la tradición de calidad perdida.

Permite también considerar la relación entre escultura y espacio público. Algunas están definitivamente ancladas a un lugar. El espléndido monumento a Carlos María de Alvear y su no menos notable basamento, es el remate inevitable de una de las vistas más atractivas de la ciudad a lo largo de la Avenida del Libertador.

La flor, en cambio, asume su propia autonomía. Disfruta de su base acuática que refleja el cambio de luz, pero se sentiría igualmente bien surgiendo del plano infinito del Río de la Plata, que muta permanentemente de color.

Es precisamente esa capacidad de reflejar su entorno, la que permite imaginarla rodeada de edificios muy altos en algún espacio en el centro de la ciudad. Sus pétalos mostrarían entonces la vida cotidiana de quienes vivimos en la ciudad. Sufriría, sin dudas, el paso del tiempo, ya que ni la alegría ni el pesar pueden ser totalmente ajenos.

Se podría identificar así con el destino de la estatua del Príncipe Feliz en el relato de Oscar Wilde, que con la ayuda de una golondrina rezagada distribuyó sus joyas entre quienes más las necesitaban.

Quizá también ese destino pueda ser comprendido por todas las esculturas de la ciudad, testigos involuntarios de nuestro devenir.

Sería deseable que la presencia de la flor permita recuperar el arte urbano, y que, escultores de la talla de Antonio Seguí, Pablo Larreta, Jorge Gamarra, Omar Estela, Juan C. Distéfano, Hernán Dompé y Jacques Bedel puedan sumar su obra al goce ciudadano.

OPINIÓN

>> Las incubadoras son una plataforma para la creación de pequeñas empresas que generan "autoempleos" para los graduados universitarios. En ellas confluyen la investigación, el desarrollo y la innovación tecnológica.

>> Incubadora FADU

Arq. Eduardo Bekinschtein

Secretario de Extensión Universitaria y Relaciones Institucionales. Profesor adjunto regular de la materia Arquitectura. FADU/UBA.

Una herramienta para el desarrollo emprendedor.

Tradicionalmente las misiones de la universidad son: la formación, la investigación, la extensión universitaria.

En los últimos años, algunos de estos conceptos han variado y otros se han extendido.

En ese sentido, el tema de la formación, que se refería tradicionalmente a los conocimientos incluidos en los cursos de grado, se amplió con la formación de posgrado.

La extensión del campo del conocimiento y las transformaciones e innovaciones en el campo científico y tecnológico, hicieron necesaria la prolongación de los estudios de grado y para ello se crearon nuevas especialidades y programas de actualización. En síntesis, se generó un nuevo concepto: "la formación permanente". Es decir, que un graduado universitario incorpora nuevos conocimientos y puede modificar su perfil profesional a lo largo de toda su vida activa.

En el campo de la investigación, también se han producido importantes transformaciones. Además de la investigación tradicional, sea básica o aplicada, en las universidades se desarrollan importantes trabajos sobre la base de mecanismos de cooperación establecidos entre el sistema académico y las organizaciones del sector público y las empresas privadas.

Las investigaciones pueden originarse en las universidades, y continuarse en las empresas, o en cambio, a partir de propuestas del sector privado desarrollarse en las universidades. Actualmente, buena parte de los desarrollos científicos y tecnológicos se realizan a través de convenios entre grupos de investigación universitarios y empresas, sea a través de subsidios o sistemas de *joint-ventures.* Este criterio se puede resumir en dos palabras claves: Investigación y Desarrollo (I + D).

Y por último, el tercer concepto, el de la extensión universitaria también se ha

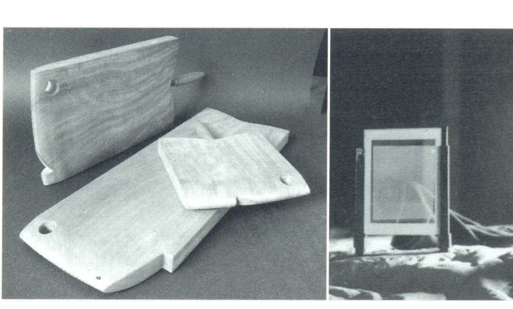


1 > 2 > 3 >


1 > GRUPO ICON > TABLAS DE PICAR > Pablo La Gattina > Mercedes Ceciaga > Facundo Spartaro


2 > EQUIPO PARA HOLOGRAFÍA > arq. Miguel A. Rolfo> arq. Mabel Brignone > lic. Cintia P. de Aranguren > d.i. Carolina Levy

3 > GRUPO ABTAO > ENVASE PARA ANALISIS > Marcelo Giotti > Andrés Socolovsky > Pedro Serrar





transformado. Por una parte, la universidad se ocupa y preocupa de extender sus conocimientos a sectores extrauniversitarios y el caso del Centro Ricardo Rojas de la UBA es un buen ejemplo de ello, y por otra parte hay un crecimiento muy importante de actividades en el campo que denominamos "la transferencia tecnológica". Ello es, el trabajo de docentes e investigadores dedicados a plantear y resolver problemas surgidos de las necesidades del sector público o el área privada.

A través de estos convenios de cooperación técnica, las universidades, a la vez que colaboran estrechamente con el sector productivo en temas que requieren soluciones relativamente rápidas, contribuyen a la formación práctica de docentes y estudiantes, y reciben recursos económicos que, día a día, son más necesarios para su desarrollo.

En nuestro país, estos cambios se han ido registrando, en forma cada más acelerada, en especial en los últimos años. En nuestra facultad, estas transformaciones se verifican en el crecimiento de la demanda de actividades de Posgrado y la multiplicación de la cantidad de convenios que se han realizado y que están actualmente en producción.

Pero, dentro de este contexto de cambio institucional positivo y en crecimiento, debemos señalar una situación socio-económica con todos los índices en retroceso, lo que provoca desánimo y frustración en docentes y estudiantes, que no perciben posibilidades de concretar una salida profesional acorde con su formación.

Es evidente que, dentro de los cambios que se registran, y muy especialmente en el campo de la producción, los mecanismos de inserción laboral de los graduados universitarios se han estrechado, y se ha modificado la idea del arquitecto o el diseñador, que una vez recibido se incorporaba rápidamente a una organización pública o privada, o abría un estudio profesional. Ello es, a la luz de las circunstancias que conocemos, casi imposible.

Este fenómeno, que afecta a nuestros graduados, no es patrimonio exclusivo de nuestro país.

En otros países con mayor desarrollo, esta situación, si bien menos dramática, también se produce, y es en este marco, que las universidades se han ocupado de crear mecanismos que posibiliten y acompañen los primeros pasos de sus estudiantes y docentes jóvenes en el camino de su inserción laboral.

Este es el caso de la creación de estructuras de contención y formación para la creación de lo que se ha denominado "el autoempleo". Es decir, la promoción de pequeñas empresas a partir de las ideas y los desarrollos que existen en el interior de las propias universidades.

Estas organizaciones, llamadas "incuba-

A TRAVÉS DE ESTOS CONVENIOS DE COOPERACIÓN TÉCNICA, LAS UNIVERSIDADES, A LA VEZ QUE COLABORAN ESTRECHAMENTE CON EL SECTOR PRODUCTIVO EN TEMAS QUE REQUIEREN SOLUCIONES RELATIVAMENTE RÁPIDAS, CONTRIBUYEN A LA FORMACIÓN PRÁCTICA DE DOCENTES Y ESTUDIANTES, Y RECIBEN RECURSOS ECONÓMICOS QUE, DÍA A DÍA, SON MÁS NECESARIOS PARA SU DESARROLLO.

doras de empresas" constituyen una plataforma de lanzamiento de nuevas ideas y proyectos con vocación empresarial, en las que los "incubandos" son acompañados y sostenidos durante un tiempo, para promover su desarrollo y evaluar sus posibilidades de concreción.

Las incubadoras agregan al concepto de I+D que mencionamos antes, la idea de la innovación. Tenemos entonces I+D+I, donde el factor innovación jugará un papel fundamental.

¿Por qué?

Porque la sociedad actual, es la sociedad del conocimiento.

En algún lugar de la historia, la economía giraba alrededor de la mano de obra, luego fueron las máquinas o mejor dicho los dueños de las máquinas, los que marcaban el paso de la economía.

Más tarde fue el capital financiero.

Hoy el desarrollo económico de sus países y de sus empresas se construye sobre la base de los conocimientos innovadores.

Países periféricos como Finlandia o Corea se han desarrollado a partir de emprendimientos surgidos de ideas e investigaciones innovadoras ciertamente apoyadas a través de sus presupuestos nacionales.

Sabemos que muchos de esos conocimientos se encuentran en las universidades.

En ese sentido, en gran número de universidades y centros de investigación, se crearon nuevas estructuras de vinculación entre el sector productivo y el sector académico. Por ejemplo, "Los parques científico/tecnológicos", que reúnen en edificios o conjunto de edificios, a los investigadores universitarios y al personal de las empresas en un mismo lugar, con el objeto de generar y producir desarrollos conjuntos. Se ubican, en general, dentro de los campos universitarios o en áreas urbanas a desarrollar.

Hay ejemplos de larga tradición, como es el caso de los parques científicos en Italia (Roma la Sapienza, Universitat de Nápoles) y Francia (Universidades de Lyon y Franche Conte) y otros más recientes como el de la Universidad Politécnica de Cataluña.

La Ciudad de Buenos Aires y su universidad tienen una asignatura pendiente en este tema. Varios proyectos se encuentran a la espera de mejores vientos.

La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, que genera una de las mayores concentraciones de diseñadores de la región y del país, no podía estar ajena a este proceso, y es en ese sentido que se ha propuesto implementar la "Incubadora FADU" con toda la fuerza que las circunstancias requieren. Es un primer paso hacia la concreción del proyecto del Parque Científico Tecnológico de la UBA.

Es una de las respuestas que ofrece a los conceptos del "no se puede", "hay que ajustar" o "hay que irse del país".

Este camino no será fácil, teniendo en cuenta la situación económica de nuestro país, pero es claro en este caso, que la crisis es una oportunidad.

Tendremos que obtener el apoyo activo de profesores y estudiantes y potenciar el contacto con empresas que estén dispuestas a generar proyectos conjuntos con la universidad. En ello incluimos no sólo empresas de producción sino también agentes financieros y, necesariamente, la colaboración de la administración local y nacional.

En síntesis, el objetivo principal de la "Incubadora FADU" es fomentar la creación de empresas con iniciativas de alto contenido de diseño por parte de emprendedores universitarios: docentes, alumnos y graduados y propiciar la creatividad y el espíritu de iniciativa en el ámbito de la FADU.

Es un espacio para la presentación de proyectos, para el análisis de su factibilidad y para la formación y capacitación de los futuros emprendedores.

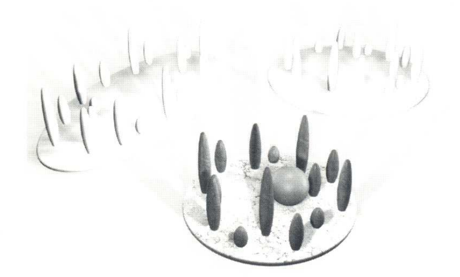
Ofrece a las empresas nacientes, previamente seleccionadas, un área en la facultad para desarrollar su actividad por un período predeterminado y cursos de capacitación dictados por empresarios, expertos en las distintas fases del desarrollo empresarial y directores de parques tecnológicos e incubadoras de empresas con mayor experiencia.

Es una convocatoria al talento, la voluntad de crecer y la propuesta innovadora de investigadores, docentes y estudiantes para producir un cambio cultural y una transformación económica, a partir del concepto de "tecno emprendedor" que incluye el diseño innovador como insumo importantísimo.

En esta propuesta nos acompañan, co-

1 > 3 >

1 > GRUPO ICON > FRUTERAS > Pablo La Gattina > Mercedes Ceciaga > Facundo Spartaro





mo ya dijimos, empresarios y expertos en distintos temas para contribuir con sus conocimientos y experiencia a la realización de los proyectos.

La FADU ha preparado un espacio físico, una pequeña estructura de soporte y el compromiso de asistencia económica a los proyectos que se seleccionen.

En oportunidad de escribir estas líneas, junio de 2002, ha culminado la primera etapa del proyecto, con la selección de seis "ideas-empresas", de un conjunto numeroso de propuestas que se presentaron a la primera convocatoria, y comienzan su instalación en el espacio de la Incubadora FADU.

Estamos dando el primer paso y esperamos que cada vez sea mayor la cantidad de propuestas que se generen y más amplias las posibilidades de cooperación que podamos realizar. ●

OPINIÓN

Dra. Marta Zatonyi
Profesora regular, Estética. Arquitectura / DIS / DG. FADU/UBA

Después de dictar un seminario en una universidad extranjera, la Dra. Marta Zatonyi fue invitada a integrar el cuerpo de profesores de esa institución. Eso implicaba dejar la Argentina y establecerse, en forma permanente, en otro país. Publicamos el texto de declinación de la invitación.

Bajo el mismo cielo

Tal vez, esta manera pública de contestarle, padece de cierto nivel de indiscreción, le pido disculpas por ello. Sentí la necesidad de hacerlo, debido a los tiempos tan particulares en que vivimos. Si bien su invitación surgió, sin lugar a duda, de una preocupación académica, profundamente respetada y agradecida por mí, no puedo evitar la resonancia existencial que me sigue causando. A pesar de lo desafiante y lo hermoso que es la tarea para la cual me convoca su universidad y a pesar de las excelentes condiciones que me ofrecen, decidí seguir viviendo y trabajando en Buenos Aires.

Vivir en algún lugar no es destino, no es fatalismo, sino decisión. Su invitación me permitió confirmar mi elección. No por primera vez sucede que me proponen tarea académica en una universidad de otro país.

A pesar de cierta melancolía inevitable por lo que no puedo experimentar, nunca dudé en renunciar a ello. Ahora necesité varios días. Pero no para poder elegir entre irme o quedarme, sino para serenarme frente a la marea de preguntas que la misma posibilidad me produjo.

Sucedió en los dramáticos días de diciembre del año pasado. Aquellos acontecimientos convocaron fantasmas del pasado y cual siniestra amenaza se estamparon sobre un futuro incierto. Estaba dando una clase sobre Buenos Aires y su arte, un viernes, en mi estudio. Siguiendo el programa, leía una poesía de Borges, cuyo título, igual que numerosas poesías suyas, repite el nombre de la ciudad a la que siempre amaba, con extrañeza y con esta lúcida indulgencia que es propiedad sólo de las grandes almas, de inteligencias generosas.

Y la ciudad ahora, es como un plano
De mis humillaciones y fracasos;
Desde esta puerta he visto los ocasos
Y ante este mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
Me han deparado los comunes casos
De toda suerte humana; aquí mis pasos
Urden su incalculable laberinto
Aquí la tarde cenicienta espera
El fruto que le debe la mañana;
Aquí mi sombra en lo menos vana
Sombra final se perderá, ligera.

A VECES ME PARO JUNTO A LA VENTANA DEL TALLER, EN LA FADU, MIENTRAS DOY LA TEÓRICA. MIRO EL RÍO. EL ÚNICO RÍO QUE PUEDO CONVOCAR, ASÍ A SECAS, CON ESTE NOMBRE GENÉRICO.

Faltaban dos estrofas todavía. Me sacudía mi propia congoja y la percibía también en los otros. El silencio se amalgamaba de unas treinta existencias angustiadas. No pude seguir leyendo, levanté la vista. Y entonces sucedió algo indeciblemente bello: todos, con la voz llena de lágrimas, terminaban la poesía:

No nos une el amor sino el espanto:
Será por eso que la quiero tanto.

En aquel momento se hizo tangible, gracias a las palabras tan conocidas y tan queridas, una comunión para que las "pasiones tristes" (Spinoza), es decir el temor, el pánico, la desesperación dejen de sacudir el alma y que con eso, podamos ayudarnos para que la fuerza de la confianza en la vida prime en nosotros.

Desgraciadamente, y sobre eso bien sabe usted, Argentina debe enfrentar a una profunda crisis de motivos e ingredientes terriblemente complejos y en una buena parte ni siquiera entendibles, por lo menos para los mortales como yo. Me viene a la mente la obra de Camus, *La peste.*

Orange es periferia. Es decir, una ciudad donde los errores se hacen pagar con mayor crueldad que en el epicentro. Buenos Aires también lo es.

Nuestros ciudadanos no eran más culpables que otros; simplemente olvidaban ser modestos, pensaban que todo era posible para ellos, lo que equivalía a pensar que las calamidades eran imposibles. Continuaban haciendo negocios, preparaban viajes y tenían opiniones. ¿Por qué habrían de pensar en la peste, que suprime el porvenir, los desplazamientos y las discusiones? Se creían libres y nadie será libre en tanto haya calamidades.

Pero yo no quiero irme de aquí. Es mi casa, es mi hogar. No puedo decir adiós a mis cariños, a mis amigos, a mis alumnos, a mis cátedras de las dos universidades a que pertenezco, a Ethos. No me imagino vivir sin Buenos Aires.

A lo largo de treinta y tres años yo ya tengo mi propio plano de Buenos Aires, pero mi mapa, si bien se signa por dolores, pérdidas y frustraciones, también está marcado por muchas alegrías: encuentros, amores, construcciones, proyectos, realizaciones. ¿Cómo y dónde se unen y cómo se separan los dolores y alegrías de uno con los dolores y alegrías de los otros? Con precisión, no lo sé. Sólo sé que el plano dibujado por mi vida ya es parte del plano que tenemos entre todos.

A lo largo de treinta y tres años, tejí tantos lazos que me unen con este mundo cada vez más lejano del paraíso una vez imaginado, pero de inmensas tierras que siempre fueron abiertas para los perseguidos por el hambre, por la miseria, por las guerras, por las dictaduras; pero de hombres generosos que siempre tenían los brazos abiertos para los desesperados. Y ahora todos, quienes habían recibido y quienes fueron recibidos estamos bajo el mismo cielo. Y yo ya hice bastante para que este cielo sea mío también. ¿Se puede hacer, de vuelta, parte de la creación de otro cielo? Se me parte el corazón sólo al pensar en irme de aquí.

A veces me paro junto a la ventana del taller, en la FADU, mientras doy la teórica. Miro el río. El único río que puedo convocar, así a secas, con este nombre genérico. Porque es nuestro río. Este río que al ver por primera vez, y durante años, miré como mar y no estaba dispuesta a concederle su alma fluvial. Hoy para mí es el río más hermoso, con su parsimoniosa lentitud, con su brillo amarronado, y de vez en cuando –¡momentos inolvidables!– con su luminosidad metafísica. Allí, mirándolo, hablando sobre la esencia del arte, atraviesa mi mente la pregunta, ¿por qué y para qué está el hombre allí donde está?, ¿por qué y para qué hace lo que está haciendo? El doctor Rieux –en la novela mencionada– también se lo preguntaba en su ciudad sitiada por la peste. Estas preguntas nunca podrán tener una respuesta completa, exhaustiva y satisfactoria. Pero hay algo que sabía el médico, como también yo lo sé.

Allí estaba la certidumbre, en el trabajo de cada día, lo demás pendía de hilos y de movimientos insignificantes, no podía detenerse en ello. Lo esencial era cumplir bien su oficio.

A veces la tristeza por tanta tristeza, me asusta. Temo la merma de mi energía. De nuestra energía que tanto hace falta para saber qué es lo que hicimos correctamente y qué es lo que hubiéramos tenido que hacer de otra manera; qué es lo que tenemos que hacer a partir de hoy.

...la peste tiene su lado bueno, que abre los ojos, ¡que obliga a pensar! (...) Como todas

HABLO SOBRE UN CONJUNTO DE SABERES LIBRES Y HONESTAMENTE PENSADOS Y DICHOS DELANTE DE LOS OTROS, GENERANDO CON ELLO UNA DINÁMICA Y UNA TENSIÓN DEL INTELECTO QUE PARA MÍ SIGNIFICA LA LIBERTAD. ESO ES LO QUE ME DIO LA ARGENTINA. APRENDER A PENSAR CON LIBERTAD.

las enfermedades del mundo. Pero lo que es verdad respecto de los males de este mundo es también verdad respecto de la peste. Puede servir para hacer mejores a algunos. No obstante, cuando se ve la miseria y el dolor que trae hay que ser cobarde, loco o ciego para resignarse a la peste.

Ya sé que por sí sola ninguna tarea, aunque bien cumplida, tampoco ningún trabajo realizado con conciencia y honradez salvan el mundo. El de nadie. El mío tampoco. Pero a estas alturas de mi vida, incluso hace bastante años, sé que no hay peor y más tramposo error que perseguir la salvación. La salvación no existe. Pero sí, existe el buen trabajo, día tras día. No hay gloria que podría absolver de ella. Lo que hacen todos que

... a pesar de sus desgarramientos personales, todos los hombres que, no pudiendo ser santos, pero rehusando estar al lado de las calamidades, se esforzaban en ser médicos.

Nosotros, usted y yo, y tantos, tantos otros también nos esforzamos en ser docentes. Usted allí, yo aquí, cada uno en su lugar cuyo cielo es obra de cada uno. Nuestra tarea en este mundo es un privilegio. Ya como intelectuales, ya como artistas o profesionales, pero siempre maestros, tenemos la oportunidad de enfrentar con inmediatez a los oscuros campos de la ignorancia.

El mal que hay en el mundo proviene casi siempre de la ignorancia y la buena voluntad puede hacer estragos como la maldad, si no es iluminada.

También sé que esta oportunidad de enseñar existe en toda parte del mundo, en cada lugar con su ventaja y con su dificultad. A mí la Argentina me dio algo muy especial. Nací junto con la Segunda Guerra Mundial. ¡Triste coincidencia! Mis primeros años de vida fueron signados por los bombardeos, por el hambre desesperante, por la muerte que rondaba siempre alrededor de todos sin mirar la edad, sin mirar responsabilidad o inocencia. Luego los tiempos de la posguerra, la división del mundo entre poderes, para quienes mi existencia era apenas un número de la población súbdita. La felicidad y la confianza eran obligatorias, y aunque sus motivos podían ser cambiantes, con frecuencia hasta contradictorios entre sí, siempre lejanas de uno, siempre universales, por lo menos decretadas como tales, aprendí, precisamente debido a ello, el anhelo por algo más humano, en cuya creación yo también puedo formar parte. Mis estudios eran mis refugios. En el horizonte de la ciencia, y particularmente en las llamadas humanísticas, encontré este camino de buscar las ideas cuya tarea es dignificar al humano. Acumulé, acumulé, acumulé. Pero no fue Europa la que me dio la posibilidad de poner mi saber en circulación. No hablo sobre una simple transmisión. Hablo sobre algo mucho más. Pues transmitir algo acumulado es sólo *clonizar* lo que se acumuló una vez. En última instancia, eso sólo puede causar el entumecimiento propio y su multiplicación. Hablo sobre un conjunto de saberes libres y honestamente pensados y dichos delante de los otros, generando con ello una dinámica y una tensión del intelecto que para mí significa la libertad. Eso es lo que me dio la Argentina. Aprender a pensar con libertad. La libertad de crear nuevas teorías, la libertad de exponerlas, escribirlas, enseñarlas, la libertad de equivocarme y corregirlas o cambiarlas. Más allá de los oscuros años de la dictadura militar sanguinaria, más allá de sistemas económicos y financieros imperdonablemente erróneos, más allá de graves fallas éticas públicas o privadas, recibí de estos hombres —con quienes comparto este mundo y me hago responsable de él—, sus miradas llenas de preguntas, su silencio lleno de sed de saber. Me otorgaron un espacio de libertad para pensar, crear y para tener confianza de poder mejorar este mismo mundo. Seguro que su país también me puede ofrecer muchas posibilidades, tal vez parecidas, tal vez diferentes, pero yo he recorrido aquí mi camino. Podría contarle mil maravillas sobre esta ciudad, sobre estas calles, sobre estos edificios, sobre estos cafés. Otras tantas sobre personas concretas a quienes amo, sobre su increíble capacidad de solidaridad, de su cultura sorprendente de la otredad, sobre su creatividad. También sobre los tan variados espacios que pueden existir gracias a todo ello. Podría hablar sobre los bellos infinitos de sus paisajes, sobre sus teatros, sobre su tango. Sobre su tan corta y tan curiosa historia. Podría hablarle sobre su literatura, sobre el idioma de los

argentinos, sobre las inapreciables costumbres noctámbulas. Sería interminable. Como lo serían las valencias que construye una persona después de tantos años en cualquier lugar. Pero éstas son los vasos comunicadores que hace tantos años me permiten vivir una vida digna.

Ahora los días y las noches frecuentemente se cargan con tristeza y con incertidumbre. La zozobra se instaló en nuestros corazones. Es otro motivo por el que no podría despedirme de este mundo. Otra vez Camus:

Rambert dijo que había reflexionado más aún, que continuaba creyendo en lo que creía, pero que si se marchaba le daría vergüenza. Eso lo obstaculizaría para amar a la que había dejado. Pero Rieux se irguió, dijo con voz firme que eso era estúpido y que no podía dar vergüenza preferir la felicidad. –Sí–dijo Rambert–, pero puede avergonzar ser feliz uno solo.(...) ...ahora que he visto lo que he visto sé que soy de aquí, lo quiera o no. Esta historia nos concierne a todos.

Y frente a Rambert, yo ni siquiera podría experimentar la felicidad sin este contexto. Sólo aquí. Por eso acepto también la tristeza que me causa. Entiendo que muchos que se van podrán ser felices en otro lugar, por lo menos tendrán oportunidad de trabajar y encausar su vida en condiciones menos desesperantes. Pero este país saldrá de su desastre con quienes quedan.

El padre [Paneloux], golpeando con el borde del púlpito, exclamó: «¡Hermanos, hay que ser el que se queda!» No se trata de prescindir de las precauciones, del orden inteligente que una sociedad introducía en el desorden de una calamidad. No había que escuchar a esos moralistas que decían que era preciso arrodillarse y abandonar todo. Había que comenzar a caminar hacia delante...

Querido Profesor, le agradezco de vuelta su oferta, su invitación. Le ruego que entienda mis razones. Espero que la vida nos otorgue oportunidad para poder intercambiar nuestras experiencias académicas y profesionales, para enriquecer nuestra vida y, principalmente, la vida de generaciones nuevas, para que aprendan que las calamidades no son fatalidades, sino consecuencias de descuidos, de la pereza y de la renuncia a la fatigosa tarea de querer la libertad.

... para no ser de los que callan, para testimoniar a favor de los apestados, para dejar al menos un recuerdo de la injusticia y la violencia que se les había hecho y para decir sencillamente lo que se aprende en las calamidades, a saber: que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio.

>> La experiencia en el exterior, desde su formación en Londres hasta su trabajo en temas relacionados con la arquitectura, la energía y el clima, permiten al arq. Evans reflexionar, con otra perspectiva, sobre su decisión de permanecer en la Argentina.

>> Energía frente a la crisis

OPINIÓN

Arq. John Martin Evans

Director del Centro de Investigación de Hábitat y Energía. Profesor titular regular FADU/ UBA.

>>

Ante la casi inevitable pregunta ¿qué estás haciendo aquí?, y muchas veces ¿todavía aquí?, más que una respuesta me impongo una preocupación, seguida de una ocupación, que me ha guiado desde mi época de estudiante, y luego durante temprana docencia en la Architectural Association, Londres, donde me formé como arquitecto.

Desde entonces, durante treinta y cinco años de docencia, investigación y práctica profesional en cuatro continentes, he seguido una línea de trabajo en la búsqueda de una arquitectura que proporcione mejores condiciones para sus ocupantes, considerando de manera ineludible la optimización de recursos y el menor impacto ambiental posible, aunque los contextos han ido cambiando, tanto por las condicionantes de los entornos como en la percepción ambiental y las prioridades energéticas.

Durante la década de los 50, en la Europa de posguerra, los limitados recursos energéticos, provenientes principalmente de los yacimientos de carbón, promovieron medidas de ahorro de energía en edificios y la mayor eficiencia en la combustión. En los países fríos, las normas de aislantes térmicos y de asoleamiento en viviendas fueron condicionantes aceptadas y aplicadas en los proyectos de arquitectura, tanto en la actividad profesional como en los proyectos de Facultad, la AA en Londres donde estudié.

En los 60, los problemas de desarrollo en los países independientes, emergentes de la época colonial, llegaron al primer plano. En arquitectura y planeamiento, las experiencias de los países centrales con grandes recursos materiales y energéticos no aportaban soluciones a las urgentes necesidades de sociedades que buscaban modernizar sus economías, y para este fin se desarrollaron los conceptos, métodos y técnicas de acondicionamiento natural o de diseño bioambiental. El intercambio estudiantil y la experiencia en Ghana, sobre la costa oeste de África,

NO PODEMOS SALIR DE LA CRISIS PENSANDO QUE EL FUTURO SERÁ IGUAL AL PASADO; TENDREMOS QUE BUSCAR, EN CAMBIO, NUEVAS ESTRATEGIAS DE DISEÑO, NUEVAS FORMAS DE PROYECTAR Y NUEVAS EXPRESIONES ARQUITECTÓNICAS.

los trabajos de asistencia técnica a Lagos con los Smithsons en Londres y el Curso de Posgrado del Departamento de Estudios Tropicales de la Architectural Association, Londres, me brindaron un contacto directo con estas corrientes de pensamiento y metodología de instrumentación.

En los inicios de la década de los 70, ya radicado en Rotterdam, Países Bajos, el mayor puerto del mundo y centro de distribución de energía para gran parte de Europa, amplió el panorama académico desarrollado en la AA al quedar a cargo de los cursos internacionales de Bouwcentrum International Education. La crisis energética, que coincidía con el inicio de la década, demostró la dependencia de los países centrales en la importación del petróleo, huella profunda e imborrable. Consecuentemente, las nuevas medidas de ahorro, conservación y sustitución de combustibles tuvieron un impacto directo sobre el desarrollo del hábitat construido.

Al principio de la década de los 80, los países exportadores de petróleo iniciaron grandes proyectos de desarrollo social y económico, incluyendo programas de vivienda de interés social. En Asia, África del Norte y América del Sur, me dieron la oportunidad de participar en intervenciones de envergadura a pesar de mi juventud, proyectos de vivienda en climas cálidos, definición de normas y desarrollo de políticas habitacionales. El desafío más importante fue resolver el conflicto entre la imagen de modernidad, adoptado de otros climas y contextos, y los requerimientos de diseño para lograr *confort* y bienestar según las condiciones de cada región. Ya en Argentina, iniciamos la línea de trabajo en la FADU, primero en docencia y casi inmediatamente en investigación.

Con el comienzo del 90, establecimos el Centro de Investigación en la FADU, incorporando las experiencias anteriores, incluyendo estudios para desarrollo urbano en la Patagonia y aportes a la Norma IRAM de acondicionamiento térmico de edificios. Las líneas de estudio del Centro incluían la incorporación de energías renovables en arquitectura, eficiencia energética en edificios y diseño bioambiental para las distintas regiones del país. La cumbre de Río, en 1993, introdujo un nuevo énfasis de la sustentabilidad y control del impacto ambiental del hábitat construido.

¿La crisis actual demanda un cambio de rumbo, permite seguir con investigación o la situación existente es tan grave que imposibilita cualquier avance? La actual crisis económica ha provocado nuevos cambios en los costos relativos, especialmente de tarifas energéticas e instalaciones de aire-acondicionamiento, cuyos impactos no sólo continuarán sino que se agudizarán. Ahora, las medidas a tomar para reducir la demanda de recursos energéticos, las políticas de control del impacto en el hábitat construido, y la aplicación de estrategias de acondicionamiento natural adquieren nueva fuerza. No podemos salir de la crisis pensando que el futuro será igual al pasado; tendremos que buscar, en cambio, nuevas estrategias de diseño, nuevas formas de proyectar y nuevas expresiones arquitectónicas, con el fin de mejorar las condiciones del hábitat con menor dependencia, menor demanda de energía no renovable, menor impacto sobre el ambiente y menos importación de instalaciones e insumos.

Las nuevas herramientas de simulación, auditorías energéticas y técnicas de medición automática se suman a las técnicas de simulación física en el laboratorio que hemos instalado en la FADU, sumado a la identificación de pautas con bases en la investigación y el análisis de las condiciones ambientales exteriores y los requerimientos de *confort.* Esta oportunidad y desafío no da lugar a la resignación, la huída o la impotencia. Más allá de pensar en una respuesta a la crisis, tenemos que aportar parte de la solución.

>> Como recurso primario, el talento. No mucho más, ni mucho menos, es lo que se necesita para generar un interesante movimiento en la cinematografía nacional.

>> Hay un nuevo-nuevo cine argentino

Lic. Ricardo Manetti

Profesor titular interino de Historia Analítica de los Medios, Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU/UBA

>>

En los años recientes, el cine argentino supo nutrirse de una nueva generación dispuesta a hacerse escuchar con la herramienta de una producción cercana al artesanado y al cooperativismo, fortalecida por una decisión de riesgo, de libertad estética y de pensamiento. Sus representantes son exponentes de una sociedad devastada, el cristal opaco en donde el menemismo construyó los sinsabores de una falsa e ilusoria —y hasta absurda, en términos del realizador Pablo Trapero[1]— realidad. Es la Argentina del final y del comienzo del nuevo milenio. Ellos no son los jóvenes viejos de la "generación del sesenta". Ni tampoco los cineastas del realismo crítico y político de los setenta. Son los "pibes" que pasaron por las aulas de una facultad o por las de una escuela de cine[2] y que, desde el centro del país del desencanto, saben hacer de su elección un arma —no de combate— pero sí de decisión moral y ética para describir la náusea de un presente globalizado: para ellos, el futuro es sólo una quimera.

Para el sociólogo Oscar Landi se trata de los referentes de la cultura grúa (en directa alusión a la película *Mundo grúa*, 1999, de Pablo Trapero): "Son aire fresco con temas duros, sin bajada de línea política ni protagonistas que manejen las palabras clave de una ideología reconocible. Sin embargo, es posible que la mayoría de estas películas produzca en el espectador una conmoción afectiva más profunda que muchos mensajes políticos explícitos"[3].

Si bien todos son exponentes de este tiempo, no es posible homologarlos bajo una única etiqueta. Tienen estilos y angustias manifiestas y diferentes. Están quienes cimentaron la base de este nuevo cine (Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Esteban Sapir, Martín Rejtman, Pablo Trapero, Daniel Burman, Lucrecia Martel, Gustavo Corrado, Rodrigo Moreno, Albertina Carri, entre otros) y quienes vienen detrás para fermentar y hasta erosionar ese suelo (Diego Lerman, Luis Ortega, Ulises Rosell, Juan Villegas, Lisandro Alonso, Ana Katz, Víctor Cruz, Hernán Andrade, Ezequiel Acuña, Milagros Roque Pitt y tantos más). En todos hay una índole realista; ese realismo se birfuca en laberínticos sentidos. Hay realismo social, psicológico, costumbrista, reflexivo, verista y hasta algún cierto gesto [su]realista[4]. En la vigorosa expresión de estos jóvenes emerge el espesor de la escritura fílmica, que encuentra en los artilugios del lenguaje cinematográfico y en la puesta en escena —la *mise en scène*— la marca de una identidad que los expone en confrontación directa con una platea no siempre dispuesta a enfrentarse con los reveses de un presente doloroso y congelado. "Un cine que hace de la contemplación su principal motor narrativo"[5]. Todos tienen formación cinematográfica. Conocen de la técnica y de la significación del lenguaje. No son inocentes. Muchos filman en dieciséis milímetros o en dígital para luego ampliar a treinta y cinco milímetros. Trabajan con actores no profesionales (los no actores, en palabras de

OPINIÓN

PIZZA, BIRRA, FASO (1998), DE ADRIÁN CAETANO Y BRUNO STAGANARO Y *PICADO FINO* (1998), DE ESTEBAN SAPIR, FUERON EL PUNTO DE ARRANQUE DE ESTE NUEVO CINE. FILMADAS CON ESCASOS RECURSOS –Y UN PAR DE AÑOS ANTES– ESGRIMEN LAS COORDENADAS INICIALES DE LA RENOVADA GENERACIÓN.



Martín Rejtman) y confían en una nueva camada de intérpretes.

Pizza, birra, faso (1998), de Adrián Caetano y Bruno Staganaro, y *Picado fino* (1998), de Esteban Sapir, fueron el punto de arranque de este nuevo cine. Filmadas con escasos recursos —y un par de años antes—, esgrimen las coordenas iniciales de la renovada generación. En palabras de Claudio España, "hay desencanto en estas películas y ninguna crítica efectiva o voluntaria a la realidad que reseñan con tanto detalle. No buscan corregir hechos reales; sólo mostrarlos inscriptos en una historia personal; no aceptan la normativa de los géneros ni sobresalir con grandes obras: parten de lo cotidiano, lo sencillo y bien conocido"[6]. La realidad se expone ante sus miradas. Ya no hay grandes hombres ni acciones que intimidan. Desaparece cualquier épica. "En el cine del pasado reciente, el cine de los grandes autores, se habla de personajes extraordinarios, de artistas, de héroes. Hoy, se hace un cine de gente común, con problemas comunes"[7]. Estos films evocan ciertos impulsos neorrealistas. En ellos —seguramente, de modo consciente—, hay una cierta tendencia a los apotegmas morales, bajo la guía del *sceneggiaturista* Cesare Zavattini, con una intencionda elección de la estética del seguimiento: "Lo único preestablecido es lo que nosotros somos. Por eso el argumento será sustituido por el hombre en toda su plenitud, disponible, y al mismo tiempo desarmado, ante los hechos (...). No somos ni buenos ni malos, ni santos ni diablos, simplemente somos"[8].

DESCRIBIR SIN JUZGAR > La implicancia es moral en la necesidad de conocerse y solidarizarse. Estamos ante un cine que no juzga, sólo describe. Selecciona un acontecimiento e invita al espectador a explorarlo, a ser testigo. *Bolivia* (2000-2001), de Caetano, es el ejemplo más acabado en este sentido. El bodegón en donde trabajan el desarraigado Bolivia y la paraguaya Rosa encierra entre sus paredes a un grupo de repetidos clientes y, en el devenir de los sucesos entre los parroquianos, finalmente se instala el acto trágico: el asesinato del boliviano. La muerte emerge como acto repetido y conocido y, en el plano final, un cartel señala la búsqueda de un nuevo laburante[9].

"Nuestra película tiene una mirada.Y es interesante hacer una película en la que asome tu miseria y que se vea. Nosotros también somos representates de esta generación. No somos ni héroes ni santitos, naturalmente tenemos cosas de misóginos, machistas, xenófobos, como cualquier argentino. Para acusarnos a nosotros, el que critica tiene que ser, por lo menos, un beato, un apóstol", se defienden Flavio Nardini y Christian Bernard[10] —realizadores de *76, 89, 03* (2000)— frente a algunas críticas que los acusaron de lo que niegan ser. La obra es un fresco costumbrista con toques de sainete, sobre la imposibilidad de un sueño de futuro para tres tipos que viven su infancia en 1976 —comienzo de la atroz dictadura militar—, su primera juventud en 1989 —la caída de la ilusión alfonsinista y el principio de los fastos de la década menemista— y el inicio de la madurez en un hipotético ¿futuro? año 2003. La idea de futuro se cierne sobre el presente de un país en ruinas y como resultado de una noria que convierte a sus hijos en modelos de la tipología del argentino cínico, lamentable, perdido y olvidable.

Junto a ellos están los otros: quienes deambulan por la vida en busca de algo que les acontezca; son los jóvenes del vagabundeo. Vagabundean por la ciudad empobrecida y suburbanizada. Los pibes chorros de *Pizza, birra, faso* patean la calle, buscando en el afano la única satisfacción económica. La motivación no es inventar historias, sino volver historia la realidad. En la verba de los personajes prevalece lo ilegible: "hay una sensación de a-verbalismo y ese modo se traslada al lenguaje visual, a la textura de la imagen, a la articulación narrativa y al trabajo de montaje como escritura última"[11].

La precarización del trabajo, sumada al desempleo —los más jóvenes se saben desde un principio in-empleables—, es el estigma más agresivo de un tiempo desolador. La historia del Rulo, un obrero maduro, sin trabajo y en busca de un reconocimiento posible, sin hallarlo, como operario de una grúa en Comodoro Rivadavia *(Mundo grúa)*, y las cuatro anécdotas de *Mala época* (2000, Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Rosselli y Rodrigo Mo-

EN EL PRESENTE DEL NUEVO Y APOCALÍTICO MILENIO, LA FALTA DE TRABAJO Y LA AUSENCIA DE UN MAÑANA ES LA NUEVA MOTIVACIÓN PARA EL VIAJE. *UN DÍA DE SUERTE* (2002, SANDRA GUGLIOTTA) Y *VLADIMIR EN BUENOS AIRES* (2002, DIEGO GACHASSIN) SON LAS DOS CARAS DE IDÉNTICA MONEDA: LA DECISIÓN PENOSA DE LA PARTIDA Y LA ANGUSTIA DEL DESARRAIGO EN LA OTRA TIERRA.

reno) —título manifiesto como pocos—, también se inscriben en un costumbrismo cargado de cierto sarcasmo y amarga sonrisa. En palabras de Nicolás Saad, "*Mala época* es la historia de una Argentina que cambió, donde a cuatro tipos muy diversos —uno por relato— les pasa lo mismo, sin saberlo ni proponérselo: están desprotegidos en la gran ciudad, son solitarios sin remedio y se resisten a cambiar, aunque el derrumbe, se les viene encima"[12].

SENTIMIENTO DE DESOLACIÓN > Según Oscar Landi, "El Estado ha perdido el espesor simbólico que tenía en otras épocas como punto de referencia de las personas para la formación de las identidades colectivas y el sentimiento de pertencer a una comunidad nacional (...). La estética de la desolación que ofrece cierto cine hace juego con la intemperie en la que se sienten vivir los que perdieron o no acceden a la ciudadanía social"[13]. El sentimiento de desolación carga sus tintas en este cine. No hay marcas de clase, ni de género, ni de edad.

Los seis post-adolescentes de *Sábado* (2001-2002, Juan Villegas) deambulan y se pierden en la noche urbana, son apáticos y se sienten aprisionados por la nada que les ofrece el presente[14]. No es casual la puesta godardiana (el hiperrealismo, la discontinuidad), como rasgo de estilo en la escritura de Villegas, en su afán por emparentar a sus criaturas con el ánimo de Patricia (Jean Seberg), en *Sin Aliento* (1958, Jean-Luc Godard). Igual que ella, obligada a elegir entre la pena y la nada (ahora la cita es la literatura de William Faulkner), los fantasmas de Villegas eligen la nada. Algo parecido les ocurre a los amantes de *Vagón fumador* (2001-2002, Verónica Chen). Andrés, un taxi-boy que ofrece sus servicios sexuales en los cajeros automáticos, y Remy, una jovencita desorientada, son la pareja imposible de un melodrama urbano, en una Buenos Aires desquiciada y fragmentada. Es la ciudad de la noche y el laberinto de los deseos no correspondidos. El final también recurre al locus de una salvación posible en la visión del mar (la cita obligada es *Los cuatrocientos golpes,* 1959, de François Truffaut). También el mar, como hallazgo de una conducta y de la certeza de una libertad que aflora, marca el desenlace del corto de Diego Lerman *La prueba* (1998-2000); impone la sorpresa de los cuatro viajeros en *Perro amarillo* (2002), de Javier Van Der Couter, y ennoblece la última mirada del protagonista de *Nadar solo* (2002), de Ezequiel Acuña.

En el citado trabajo del joven Diego Lerman, late el germen para su primer largometraje, *Tan de repente* (2002). La historia de Marcia y su encuentro con Mao y Lenin, y la promesa de una prueba como demostración del acto de amor, son el desencadenante de dos recorridos: primero, a una playa del sur de Buenos Aires, luego, a Rosario, en busca de una tía. El descubrimiento de una sexualidad diferente[15], la posibilidad de recuperar un paisaje de la memoria del pasado y de convertir en vitalismo lo que antes era rechazo, le asegura a la película una postura nueva frente a las anteriores. Si bien *Tan de repente* recurre al costumbrismo en el artificio de un intencionado realismo —película en blanco y negro; como en *Mundo grúa* o *Bolivia*—, Lerman les otorga a sus personajes un escape, distinto y posible, del desencanto y de la desolación de sus contemporáneos.

Algo semejante les ocurre a los caracteres de *Sólo por hoy* (2001, Ariel Rotter): la historia de cinco amigos, casi adolescentes, capaces de apostar a los sueños —míseros y efímeros— de un futuro atrapado en la inmediatez de hoy.

LA RETÓRICA DEL VIAJE > La iniciación del viaje es otro estigma entre los directores. El tema no es nuevo y es una constante del cine argentino[16]. El viaje como camino posible para hallar una identidad escindida entre dos mundos: Norte y Sur, pasado y presente, noche y día, Buenos Aires y el interior, América y Europa. Los personajes de estas historias son errantes permanentes en la búsqueda de saber quiénes son y a qué lugar pertencen. Son los antihéroes del melodrama argentino, cargados de desazón y de nostalgia, que deambulan por la vida en busca de un bien perdido. Ahí están, para testimoniarlo, *¿Sabes nadar?* (1999-2002, Diego Kaplan), *Esperando al Mesías* (2000, Daniel Burman), *Código postal* (2002, Roberto Echegoyenberri) y *Herencia* (2001-2002, Paula Hernández).

En el presente del nuevo y apocalítico

milenio, la falta de trabajo y la ausencia de un mañana es la nueva motivación para el viaje. *Un día de suerte* (2002, Sandra Gugliotta) y *Vladimir en Buenos Aires* (2002, Diego Gachassin) son las dos caras de idéntica moneda: la decisión penosa de la partida y la angustia del desarraigo en la otra tierra. Son las heridas de los exilios recientes. Formas dolorosas del multiculturalismo en la descarnada sociedad globalizada. *El juego de la silla* (2002, Ana Katz) tampoco escapa a este apartado.

La noche de las cámaras despiertas (2002, Hernán Andrade y Víctor Cruz) propone un viaje hacia el pasado. Con el modelo del testimonio de unos osados cineastas (Alberto Fischerman, Rafael Filipelli, Carlos Sorín, Julio Ludueña), decididos a filmar una película en una sola noche, como señal de protesta ante la embestida de la censura en la Escuela de Cine de Santa Fe, en 1970, los epígonos de hoy cincelan un espejo temporal desde donde mirarse e irradiar en el presente la luz útopica de aquellos jóvenes neovanguardistas.

Finalmente, tres títulos paradigmáticos completan la cartografía de este nuevo-nuevo tiempo cienmatográfico: *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel) es un bosquejo que delata una Argentina claustrofóbica; *La libertad* (2001, Lisandro Alonso) completa con decisión minimalista el aserto de André Bazin, cuando habla del realismo ontológico; y *Caja negra* (2002) de Luis Ortega, con la poetización de su propia interioridad, volcada sobre la espera rosselliniana, trascendental, de sus criaturas evanescentes. ◆

NOTAS

1 > "Aplausos para Trapero", entrevista con Pablo Trapero, en Clarín, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1999, Secc. Espectáculos, p. 16.

2 > A fines de la década de 1980, se produjo la difusión de la enseñanza del cine en forma masiva. En ese tiempo se creó la carrera de Imagen y Sonido, en el ámbito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, y, algo después, vio la luz la Universidad del Cine bajo la rectoría del veterano realizador Manuel Antín. Inmediatamente, los estudios terciarios sobre cine se multiplicaron en numerosos institutos.

3 > Oscar Landi, "La cultura grúa", en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de julio de 1999, sección Zona, p. 16.

4 > Cfr. Marco Cipolloni, "Surrealismo sociale: El armario", en *Tanghi feroci e ceneri di paradiso: el cinema argentino degli anni '90, a cura di de Marco Cipolloni e Giovanni Ottone*, Génova, Centro Universitario Cinematografico, Edizioni del Paguro, 2002, p. 186.

5 > Alejandro Ricagno, "Los nuevos realizadores argentinos: el cine en los pliegues o la otra independencia", en *Cinénas d'Amérique latine*, Revue 7, Toulouse, 1999, p. 127

6 > Claudio España, "Un rinovato cinema argentino: uno sguardo alle opere prime dell'ultima generazione", en *Tanghi feroci e ceneri di paradiso: el cinema argentino degli anni '90, a cura di de Marco Cipolloni e Giovanni Ottone*, Génova, Centro Universitario Cinematografico, Edizioni del Paguro, 2002, p. 53.

7 > Pablo Trapero, en Grégory Valens, "Pablo Trapero. Je crrois à la fiction qui ressemble au réel", *Positif*, número 483, Paris, mayo 2001, p. 25.

8 > Cesare Zavattini, Neorrealismo ecc., Milán, Bompiani, 1979, pp. 56 y 75 Cfr. Beatriz Sarlo, en Ramiro Ortiz, "El cine argentino experimenta poco", entrevista con Beatriz Sarlo, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 17 de junio de 2002.

9 > Cfr. Beatriz Sarlo, en Ramiro Ortiz, "El cine argentino experimenta poco", entrevista con Beatriz Sarlo, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 17 de junio de 2002.

10 > Lorena García, "Dos directores con audacia", en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de mayo de 2000, Secc. Espectáculos, p. 2.

11 > Claudio España, "Buenos Aires Journal. Keeping tabs on the latest world cinema hotspots", en *Film Comment*, New York, julio/agosto 2000, p. 13.

12 > Nicolás Saad, entrevista realizada por Claudio España en diciembre de 1999. Material inédito.

13 > Oscar Landi, texto citado.

14 > Se vuelve imprescindible un análisis comparativo entre *Sábado* y la lejana *Prisioneros de una noche* (1962), de David José Kohon, representantes, el film y el autor, de la Generación del Sesenta.

15 > Recientes trabajos de realización, la mayoría cortos, abundan en la problemática de la diversidad sexual y, en la incipiente producción de este tipo, se advierte una todavía sintomática aproximación a la cultura *queer*. Entre los cortos se destacan *Mi noche triste* (1998, Gregorio Anchou), *El espacio entre nosotros* (1998, Grupo Wake Up: Martín Alomar, Fernanda Chali, Sebatián Elichiry, Eloísa Solás), *0800* (1999, Filipe Francisquine y Andrea Yannino), *La última escena de esta pareja* (1999, Santiago Giralt), *Clarilandia. Gotitas de amor* (Violeta Uman) y *Barbie también puede estar triste* (2001, Albertina Carri) Ya hay un intento de largometraje en la personal versión del clásico film *Safo* (1943, Carlos Hugo Christensen), debido a Gregorio Anchou, graduado y docente de la Universidad del Cine.

16 > Cfr. Ricardo Manetti, "Cine de autor. El camino de lo poético", en *Cine argentino en democracia*, 1983-1993, trabajo dirigido y compilado por Claudio España, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 114 y 115.

>> Un estudio de diseño, dedicado a la arquitectura de *stands,* realiza encargos, desde Buenos Aires, para el país y el exterior.

>> Desde Buenos Aires al mundo

OPINIÓN

Arq. Viviana Miglioli, Arq. Gustavo Nielsen

De la redacción de *Contextos.*

"Hacemos *stands*". Con la contundencia del *slogan* publicitario se presenta Artek en el libro publicado en el 2001, para celebrar sus diez años de presencia en el mercado. Este grupo de diseñadores argentinos, graduados en la FADU, ha constituido una empresa que, con diversos mecanismos, que es interesante analizar, genera una producción de diseño con proyección internacional, aun en esta época crítica.

Como estudio de diseño, es uno de los dos en Argentina que trabaja según normas de control de calidad ISO-9001, y realiza encomiendas para el país y el exterior.

Están actualmente trabajando para varios proyectos locales de inmediata construcción, para firmas como Agfa, Edenor, Coto, Microsoft, Sony, Roche, Firestone. Los encargos los han recibido a través de la participación en concursos privados, a los que accedieron generando contactos en las exhibiciones y ferias.

El primer encargo internacional que recibieron fue para la Fundación Exportar, para un evento en Filadelfia. A partir de esa experiencia participaron en tres casos más. El primero de los proyectos fue para el estado de Nueva York y los otros dos fueron pabellones para distintos sectores del estado de Georgia.

En Brasil realizaron una veintena de proyectos. Ganaron un concurso privado para el *stand* del Instituto Brasilero del Petróleo en el 2001 y el *stand* para la firma Transportadora de Gas del Norte para la *wec* de Río de Janeiro, actualmente en construcción.

Los *stands* son diseñados y construidos en Buenos Aires y exportados vía aérea (EE.UU)o terrestre (Brasil). Toman en cuenta ciertos requisitos de dimensiones para el traslado y su posterior armado, pero utilizan tecnología local y procedimientos habituales para este tipo de obras.

Si bien la empresa está legalmente constituida por tres socios, dos asociados y cuatro empleados, han generado mecanismos

HAY VARIAS DIFERENCIAS ENTRE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL Y LA PUBLICITARIA. LA PRINCIPAL ES QUE UNO SIEMPRE TRABAJA PARA LAS EMPRESAS QUE ESTÁN EN LA CRESTA DE LA OLA, PORQUE LA PUBLICIDAD LA HACEN LOS QUE TIENEN DINERO.

de reconocimiento económico a los esfuerzos personales. En este momento de crisis no han respondido en forma convencional. Sin reducirse, intentan superar el momento unidos como grupo, intelectualizando la contingencia. En la comparación con otras circunstancias históricas, con otros momentos graves en nuestro país y en el mundo, generan reflexiones útiles para definir estrategias posibles y desplazar, hasta donde se pueda, el tema económico.

Su enfoque de ese particular tema de la arquitectura que es el diseño de *stands* se desarrolla en el libro, que Gustavo Nielsen escribió sobre la base de tres reportajes realizados entre marzo y abril del año 2001:

Hacer stands *es hacer arquitectura para la publicidad. Hay varias diferencias entre la arquitectura tradicional y la publicitaria. La principal es que uno siempre trabaja para las empresas que están en la cresta de la ola, porque la publicidad la hacen los que tienen dinero.*

La publicidad depende de factores que pueden no ser los normales en la economía de un país ni de las empresas.

Por eso el diseñador de stands *puede vivir una irrealidad de acuerdo con su momento histórico.*

Otra diferencia importante es que las empresas están acostumbradas a tratar con profesionales; los clientes tradicionales raramente lo están.

La experiencia de haber vivido en casas rara vez habilita opiniones interesantes para el diseñador. Contrariamente, la experiencia de vender es muy aprovechable. El cliente de stands *sabe vender lo que produce. Y un* stand *siempre es vender.*

A veces estamos vendiendo un producto específico, a veces contribuimos a construir una marca. Los resultados pueden ser inmediatos y reflejarse al cierre de una muestra, o a muy largo plazo. A la corta o a la larga, la presencia siempre representa venta.

Las empresas desarrollan una estrategia anual de reposicionamiento en el mercado. Planean todo en un brief*. Qué van a hacer, dónde van a figurar, en qué muestras van a participar, qué van a regalar, cuánta gente van a llevar. El* brief *tiene todas las acciones menos el* stand*.*

Las empresas se rigen por un manual de Imagen Corporativa. Ahí están las indicaciones de cómo se tienen que vestir los empleados, el tamaño de los logos, el lugar exacto de su aparición y los números de Pantone. Sin stands*.*

El stand *es un hecho constructivo en un momento especial. Las variables que lo condicionan siempre cambian. Cambian las exposiciones y el tamaño de los lotes.*

Y sobre todo cambian las necesidades de posicionamiento de la empresa en el mercado.

Los mejores negocios de hoy son intangibles.

Se venden soluciones, sitios en la web*, comunicaciones inalámbricas.*

Servicios.

No objetos.

La biblioteca de Babel inventada por Borges era una biblioteca infinita, incapaz de existir en el mundo de los libros reales. Ahora hay una recreación de eso: Internet.

Internet es una biblioteca infinita porque continuamente se están agregando, quitando o cambiando textos, y todos esos libros están en cada casa, sin estar. Es la madre de todos los negocios de la intangibilidad.

Sin embargo, a la hora de mostrar su producto, muchas empresas disfrazan lo intangible del objeto. Agregan un manual, una caja, disquettes*.*

Tener que enviar por correo algo que podría enviarse por mail *parece absurdo; exhibir en un estante o en una vidriera algo que podría ser exhibido en la* web*, más aún. Pero disfrazar lo invisible todavía es una estrategia válida para convencer al comprador de que lo que ha comprado tiene valor.*

Una estrategia, cabe agregar, en vías de desaparición.

A veces no hay ningún objeto posible de empaquetar, y lo que se venden son oportunidades entre empresas. Entonces es cuando la excusa para diseñar indaga sobre el significado cultural o social de la marca, o sobre algún detalle que para otra ocasión sería irrisorio.

No es casual que cuando el producto es demasiado intangible, el stand *quede reducido a una vaga noción de transparencia o a la tonalidad del logotipo. Otras veces el objeto a vender es demasiado visible. Es lo que sucede con los autos.*

En la cultura contemporánea, el auto es un acto de una cotidianidad tan marcada que puede representar, para algunos, hasta la forma de una plaga. Es aún mucho más partícipe de la realidad que las computadoras o los celulares. La tecnología de hoy iguala prácticamente a todos los modelos. Parece que ya no hubiera misterios en un auto: todos los días alguien maneja uno; alguien ve un auto pasar.

Lo que la publicidad hace en la actualidad es inventarle irrealidades, paisajes extraños o situaciones de películas. Sacan el auto del entorno normal, le inyectan la magia que hace falta a la hora de la venta y lo colocan en el microscopio del consumidor.

Cargar un objeto de ilusiones es sostener el deseo de la gente.

El stand *se ocupa de espacializar esa fantasía.*

Los disparadores más comunes de fantasías aplicadas son casi siempre metáforas o comparaciones.

Las metáforas suelen funcionar cuando nos sirven para dirigir las primeras ideas plásticas de un stand. *En una exposición de telecomunicaciones buscamos armar una nube para corporizar el aire, producto sin el cual las compañías de celulares no podrían transmitir.*

Lo peor que le podía pasar a esa nube era ser de algodón.

El tema no es descubrir por qué idea comenzó el stand, *sino por entender qué comunica. La metáfora es implícita y —creemos— debería ser invisible.*

Bastará con que nos sirva para diseñar.

Cuando la metáfora se le ocurre a un tercero, puede ser un problema.

Suele pasar en los casos en los que hay una agencia de publicidad entre la empresa y los arquitectos.

El dueño de la metáfora, a la hora de estar en el stand, *esperará verla plasmada al primer vistazo.*

Para la publicidad, que busca inmediatez en la llegada del mensaje, lo obvio puede no ser grotesco. Las ideas desnudas y directas de la publicidad tienen que dar en el blanco en apenas instantes.

Creemos firmemente que un stand, *a pesar de ser un hecho publicitario, debe proporcionar una estancia más larga y lenta que la de los avisos.*

Un stand *debe servir para pasear y para contener.*

Si un stand *fuera solamente la corporización de una metáfora de la publicidad, el cliente se iría al comprenderla.*

El arquitecto debe revisar esas metáforas para que el mensaje del expositor pueda ser elaborado por el visitante durante su permanencia dentro del espacio de venta. Permitiendo un diálogo lógico entre comprador y producto, sosteniendo su duda y acompañándolo en la contemplación, la especulación o la indiferencia.

Para lograrlo hay que generar lugares y situaciones que hagan durar el recorrido.

No tanto como el tiempo detenido de la arquitectura tradicional.

Ni tan poco como el mínimo minuto del publicista.

Un stand *no es ni una novela, ni una palabra suelta.*

Un stand *es un cuento.*

"Julio Cortázar aconsejaba, para escribir un buen cuento, la necesidad de armarse de un oficio de escritor.
El oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.
Y el único modo en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial."



ILUSTRACIONES

Perspectiva digital y fotografía del *stand* realizado para Hewlet Packard.

EQUIPO

SOCIOS GERENTES

> Arq. Carlos Marinic (UBA)

> Arq. Adriana Gerszonswit (UBA)

> Arq. Luis Sanz (UBA)

DIRECTOR DE DISEÑO

> Arq. Luciano Buono (UBA)

DEPARTAMENTO DE DISEÑO

> D.I. Iván Longhini (UBA)

Aseguramiento de la Calidad ISO-9001

> D.I. Pablo Guatelli (UNLP)

EJECUTIVA DE CUENTAS, RESPONSABLE DE COMPRAS

> Dec. Sandra Jospe

MARKETING

> Lic. Mercedes Benites (UBA)

VENTAS EXTERNAS

> Arq. Gabriela García Isler (UBA)

RESPONSABLE ARTEK ROSARIO

> Arq. Mónica Peccioloni (UNR)

RESPONSABLE ARTEK BRASIL

> Arq. Laura Tomasini (UBA)

RESPONSABLE ARTEK USA

> Arq. Bárbara Binstock Hoberman (UBA)

>> Diseño de indumentaria para chicos que trasciende el producto mismo para transformarse en la expresión de una visión del mundo.

Color local

OPINIÓN

María José Duffy

Grado en Diseño de Indumentaria, Fashion Institute of Technology, S.U.N.Y., New York. Profesora adjunta interina de Sociología de la Moda, 1989, FADU/UBA.

Plaza Color es una pequeña empresa de diseño y fabricación de indumentaria infantil.

Pocos lineamientos definieron la marca desde un principio (marzo 1997); y se conservaron en el tiempo. Fueron un factor de riesgo, pero originaron una fuerte identidad de marca:

- Tener los pies en el mundo de los adultos, pero dejar que la cabeza viva el mundo de los niños.
- Elegir como íconos a personajes cercanos y queribles. Vacas, no osos ni conejos (en esto decididamente tuvo que ver mi formación como ingeniera agrónoma).
- Establecer una propuesta de diseño, colores y materiales, para habitar la arquitectura actual, sin volados, ni moños, ni punto *smok*.
- Respetar el "funcionamiento" del niño: diseñar vestimenta que tenga amplitud, suavidad, morbidez, humor, fantasía.
- Mantener un perfil bajo, haciendo la mínima publicidad necesaria y auspiciando eventos de calidad para el público infantil.
- Hacer que la ropa sea un vehículo de opinión, para los diseñadores y los usuarios.

Durante estos años creímos y crecimos, luchando contra los precios inconcebibles de la ropa de importación, llena de osos y ardillas que nuestros chicos nunca verán, salvo en el zoológico. Nunca nos hicimos presentes en los *shoppings.* Propiciamos siempre comprar desde la vidriera en la calle. La vereda, caminar, el barrio. Trabajar en casa, reforzarse en lo propio para proyectarse al mundo. Nos preparamos para lo que suponíamos iba a ser la venta de Navidad, en el 2001. La realidad fue bien distinta, y estuvimos a punto de quebrar.

Como posibilidad para sobrevivir a la crisis nos planteamos hacer de la dificultad un desafío interesante e inspirador. Dejarse llevar, no perder energía en enfrentarla y ponerla a jugar de nuestro lado. Destrabar la parálisis que provoca.

Reconocimos que las crisis producen

EN ESTE MOMENTO ESTAMOS COMERCIALIZANDO PRENDAS DE ARTESANAS MAPUCHES EN NUESTROS LOCALES. HEMOS ENCONTRADO ALTERNATIVAS EN LO PROPIO QUE NOS HACEN REVALORAR COSAS POR MUCHO TIEMPO IGNORADAS.

cambios, que las reglas se modifican y hacen surgir oportunidades. Aunque sean fugaces. A pesar de la difícil coyuntura, alcanzamos a ver un buen tiempo para creativos que sean capaces de realizar desde las limitaciones, nuevamente, y con más fuerza, afirmarse en lo propio para salir al mundo. Y eso hicimos. El choclo nacional enlatado, en franco riesgo de extinción de las góndolas de los supermercados locales, fue el disparador para la que luego llamamos "La Milagrosa". Una postal publicitaria de marca, que armamos a principios de Diciembre de 2001:

La Vaca Vacuna es autóctona, que quiere decir nacida acá. Vive, trabaja y come en estas tierras. Íntimamente se dio cuenta de que hasta el pasto viene de afuera, ... y no le gusta nada... Pensó cómo podía cambiar un poco esta realidad. Decidió dejar de comer pasto chino, granos brasileños, y prefirió la parrilla de Don Pepe (que es de acá) a Mac Mickey. Así fue que Don Zenón, muy agradecido, cosechó más pasto y también fue a comer a la parrilla de Don Pepe. Y el señor Rodríguez, contador de la parrilla de Don Pepe, y cliente nuestro, no se quedó sin trabajo. Y pudo venir a comprarme otra remera toda hecha en Argentina (cosida por Elsa, estampada por Rosita teñida por Julio y planchada por Inés) para su hija Manuela, que crece y quiere seguir viviendo acá. Plaza Color, todo hecho acá.

La opinión y el mensaje que transmitía, y la sensibilidad a flor de piel que todos tuvimos en ese momento, movilizaron a los clientes que se identificaron con la historia.



Hubo un gran apoyo que nos ayudó a difundir la postal. Se produjo un aumento en las ventas que nos permitió superar el quebranto de principios de año.

Y ahora seguimos, haciendo desde nosotros para los demás. Los que se identifiquen, sin fronteras. En este momento estamos comercializando prendas de artesanas mapuches en nuestros locales. Hemos encontrado alternativas en lo propio que nos hacen revalorar cosas por mucho tiempo ignoradas. Lo hicimos omnubilados por el brillo de otros países, a los que todavía, y por mucho tiempo, no nos podremos igualar. Si es lo que queremos.

Más allá de reflexionar sobre lo que nos llevó a esta situación, me sorprende la respuesta de la gente, que se interesa mucho por estos artículos. Compran, maravillados, esas piezas de artesanía, que hasta hace poco estuvieron olvidadas en el patio de atrás.



>> Publicamos, junto con la obra de un maestro, un variado exponente de la producción de jóvenes profesionales que con imaginación sortean las dificultades del momento.

>> Industria nacional

DISEÑO Y PRODUCCIÓN



FINALMENTE BUENOS AIRES CUENTA CON SU FLOR. EN MOMENTOS EN QUE SE ESTÁ AJUSTANDO EL MONTAJE, *CONTEXTOS* MUESTRA ESTA OBRA QUE YA SE HA TRANSFORMADO EN UN HITO DE LA CIUDAD.



DISEÑO Y PRODUCCIÓN

FLORALIS GENÉRICA

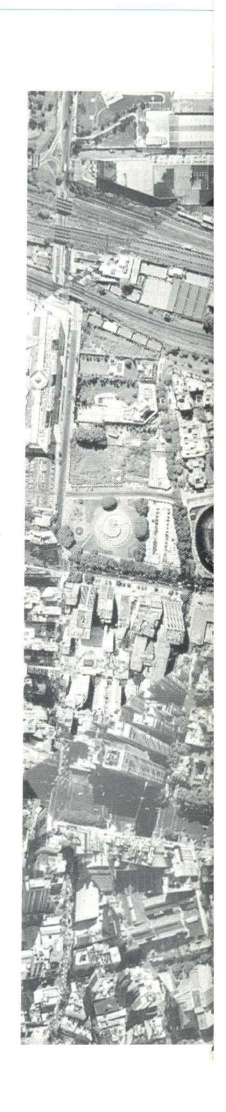
ARQUITECTO > **EDUARDO CATALANO**

Finalmente Buenos Aires cuenta con su flor.
Contextos muestra esta obra que ya se ha transformado en un hito ciudadano.









Sus cinco pétalos, preparados para abrirse y cerrarse en el amanecer y el crepúsculo, tienen una estructura de vigas y correas realizadas en una aleación liviana de fundición de aluminio.

El revestimiento, fijado por remaches a la estructura, es de láminas de acero inoxidable de 1.25 mm de espesor. Todas las placas son planas, de tamaño variable, salvo en los bordes, en que toman la curvatura entre las dos caras del pétalo.

La luz de cada pétalo abierto es de, aproximadamente, 16 metros, y su ancho varía entre los cuatro y los ocho metros. El peso de cada uno es de tres toneladas.

La flor de Catalano desafía las condiciones físicas impuestas por la gravedad, y desafía también la esencia de toda escultura, la inmovilidad. El conjunto de pétalos se vincula, a través de piezas de acero soldadas y abulonadas, con un pistón hidráulico de 10 cm de sección. El pistón trabaja dentro de una columna de hormigón armado de un metro de diámetro, ahuecada en su centro. Esa columna es el único apoyo que vincula a la *Floralis Genérica* con la fundación.

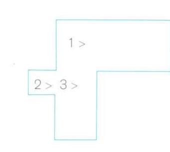
El pistón trabaja en el centro de un espejo de agua de 40 m de diámetro, de desborde perimetral libre. Debajo de esta fuente se ubica la sala de máquinas, con todos los equipos de control y accionamiento de los mecanismos.

1 > 2 >

3 >

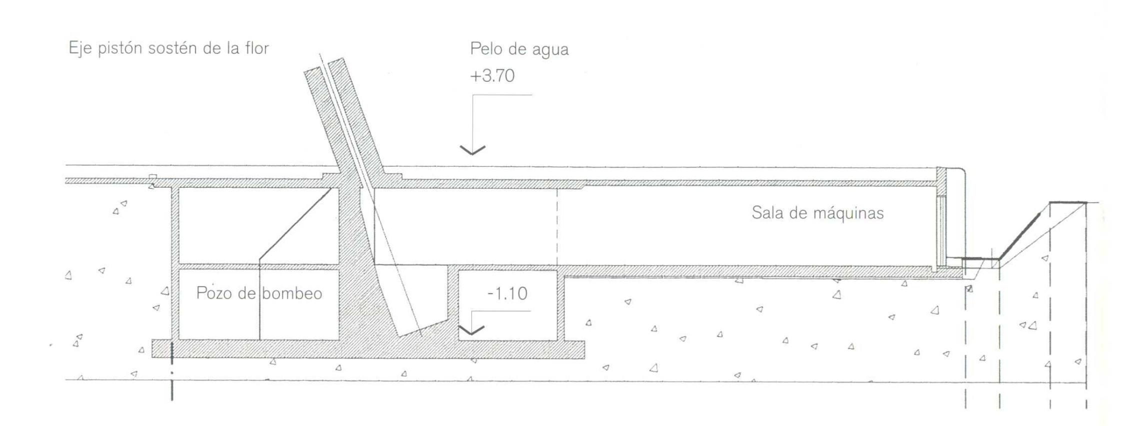
1 > 2 > **FRAGMENTOS DE LOS PÉTALOS >** Fotografías de Alejandro Leveratto.

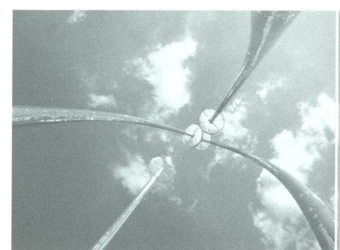
3 > **PLANTA DE CONJUNTO >** Fotomontaje de la planta del monumento sobre foto satelital. Foto: DGPeIU, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.



1 > Corte por sala de máquinas
2 > Estambres
3 > Pétalo y tallo

DISEÑO Y PRODUCCIÓN









1 > Anclaje de los pétalos
2 > Detalle del anclaje
3 > Imagen de sector

JOYERÍA CONTEMPORÁNEA > GRUPO QUARTO

DISEÑADORAS > DANIELA SCHWARTZ > MARINA MOLINELLI WELLS > VIVIANA CARRIQUIRY

Quarto es un grupo de jóvenes diseñadoras dedicado al diseño y realización de joyería contemporánea. Daniela Schwartz, Marina Molinelli Wells y Viviana Carriquiry se unen en una experimentación personal y conjunta con el deseo de generar un espacio-tiempo para la interacción creativa.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN



Así potencian y desarrollan sus colecciones compuestas por piezas únicas, series exclusivas y series limitadas creando un ambiente interdisciplinario que reúne la joyería, el diseño textil, indumentaria, diseño industrial y danza, que cada una aporta desde su experiencia personal.

Los materiales que utilizan abarcan un amplio espectro desde el oro, la plata, cobre, bronce, alpaca, aleaciones, piedras semipreciosas, perlas, cuero, resinas, silicona, papel, etc., aplicándolos con técnicas convencionales y no convencionales en la realización de sus diseños.

Quarto realiza piezas elaboradas a partir de un cuidadoso proceso en el diseño, fabricación y terminación, y desarrolla tanto producciones como piezas únicas. De esta manera el grupo ofrece diversas propuestas y productos con un alto contenido de diseño; y la estética y mirada particular de cada una de sus integrantes.

DANIELA SCHWARTZ > estudió Diseño de Indumentaria en la FADU/UBA. Artista nómade. Los últimos 10 años se sumerge en la exploración de: maquillaje teatral, serigrafía, vestuario, escultura y danza. *Mis piezas son la materialización de todas ellas en el descubrimiento permanente de la improvisación como vivencia del instante creativo. La relación del espacio-tiempo, el imaginario y la expresión se plasman en cada colección.*

MARINA MOLINELLI WELLS > es diseñadora industrial FADU/UBA. *Encuentro en la joyería la fascinante posibilidad de diseñar y realizar mis piezas. Mi búsqueda es la generación de una identidad de diseño nacional y la revalorización de materiales autóctonos.*

VIVIANA CARRIQUIRY > perteneció a *Quarto* hasta hace pocos meses, estudió Arquitectura en la FADU/UBA y se dedica desde hace algunos años a la joyería, volcando todas las influencias recibidas en su obra. *Me gusta poder materializar una idea con mis propias manos. La posibilidad de experimentar, jugar y sorprenderme con la reacción-combinación de los distintos materiales para lograr piezas de ensueño.*

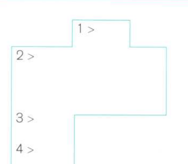
El grupo presentó sus colecciones de joyería contemporánea en el *Buenos Aires Fashion Week 2 edición*, Buenos Aires Design Center, 29 al 31 de octubre de 2001 y en la tercera y cuarta edición del BAF, 22-27 de abril 2002, y 4 al 6 se septiembre, en la Rural.

Sus piezas fueron seleccionadas para la exposición *Bs. As. en Beinjing,* noviembre de 2001 realizada en Beijing, China.

Su trabajo fue publicado en Vogue Joias Brasil, mayo 2002.

Cuentan con el apoyo de: Swarovsky, Centro Metropolitano de Diseño, Secretaría de Cultura y Medios del Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires, Cámara de Empresarios de Joyería y afines, Asociación de Diseñadores de Joyas de Argentina.

LOS MATERIALES QUE UTILIZAN ABARCAN UN AMPLIO ESPECTRO DESDE EL ORO, PLATA, COBRE, BRONCE, ALPACA, ALEACIONES, PIEDRAS SEMIPRECIOSAS, PERLAS, CUERO, RESINAS, SILICONA, PAPEL, ETC., APLICÁNDOLOS CON TÉCNICAS CONVENCIONALES Y NO CONVENCIONALES EN LA REALIZACIÓN DE SUS DISEÑOS



1 > ANILLO 2 > GARGANTILLA > **COLECCIÓN PIEL ARGENTINA > LÍNEA SANGRE, HIELO, TIERRA** > Plata 925, cristal Swarovski. COLORES > siam, topaz y *black diamond*. Cuero cabritilla color rojo, tierra y blanco.
3 > ARO 4 > BRAZALETE > **COLECCIÓN *PÉTALOS DE CUERO*** > Plata 925, cueros de variados colores.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN



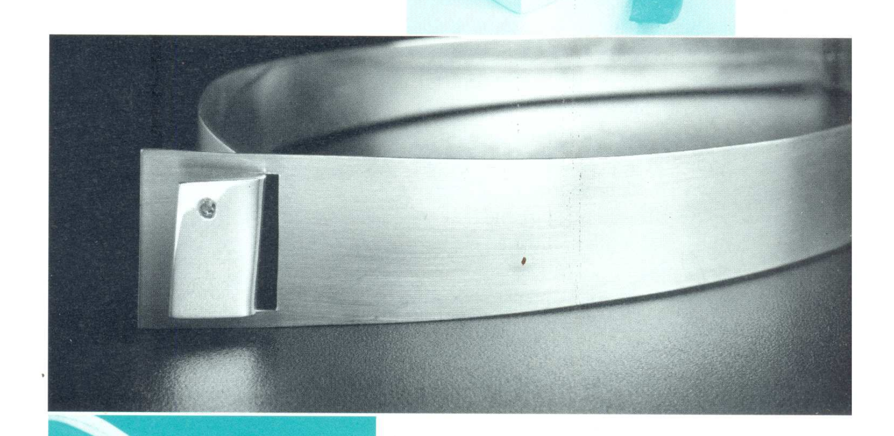
DISEÑADORA INDUSTRIAL > **MARINA MOLINELLI WELLS**

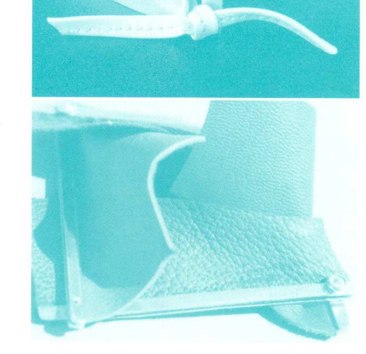
PIEL ARGENTINA > Esta colección está realizada en plata 925, cabritilla y cristales de Swarovski, el metal se trabajó con terminaciones pulidas, mates y arenadas.

La colección utiliza materiales autóctonos argentinos —plata y cuero— y busca resignificarlos en piezas contemporáneas. Las formas reúnen paisajes de planicie y picos, formas suaves que conviven con formas abruptas... el contraste en armonía. El metal rígido también contrasta con el cuero blando... a la convivencia de ambos se une el cuerpo que les da soporte, generando situaciones nuevas. El cuero se relaciona con el metal a través de lazos o encastres, evocando usos tradicionales del mismo y propone un contacto directo sobre la piel. La forma de vincularse con el cuerpo puede variar generando distintas tramas sobre el cuerpo.

La colección está compuesta por tres líneas exclusivas: tierra, sangre y hielo. Cada una de ellas aporta distintas propuestas.

PIEL ARGENTINA, COLECCIÓN *PÉTALOS DE CUERO* > Esta colección también utiliza plata 925 y cuero. Las piezas se articulan y el cuero, saliendo del metal, cobra protagonismo sobre el cuerpo. Las partes se pueden intercambiar de lugar por medio de uniones removibles, generando combinaciones nuevas sobre la misma pieza.
También pueden utilizarse con el cuero hacia afuera o hacia adentro. Las piezas presentan combinaciones de cueros tipo cabritilla con pelo, texturados y lisos. ●





FOTOGRAFÍAS
Martín Racchio

1 >	4 >
2 >	5 >
3 >	

1 > Gargantilla 2 > Multifunción 4 > Detalle de gargantilla. COLECCIÓN PAISAJES INTERNOS > Plata 925, polietileno crudo, lana roja, turquesa, ocre y coral, látex rojo metalizado y dorado, cristales Swarovski de diversos colores.
3 > Gargantilla transformable > COLECCIÓN LLANURA PAMPEANA > Plata 925, esmalte verde y rojo, silicona, lentejas de cristal Swarovski.
5 > Detalle de arnés > COLECCIÓN TROSMANCHURBA > Plata 925, esmalte industrial, termoestampa, silicona.



DISEÑADORA DE INDUMENTARIA > DANIELA SCHWARTZ

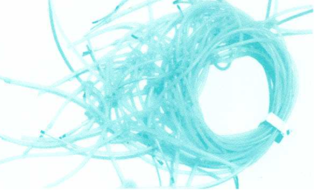
LLANURA PAMPEANA > Espejo de verde y llano. Registrar desde cerca. Desde lo conmovido. Desde el espejo vacío del afuera, que permite reconstruir en el adentro. Registrar todo. Desde la palabra en la ausencia repetida, el nombre del recuerdo que recurre, el silencio que dibuja los fantasmas, hasta el vacío en plenitud vacío. Registrar lo indescifrable. Lo que aún es pregunta. Lo acumulado, que convive en la memoria. Registrarme. Registrarte. Registrar lo que circunda.

Para observar lo de adentro en el afuera y hacerlo también tuyo.

PAISAJES INTERNOS > Intenta revalorizar, exponer y exaltar nuestro cuerpo, como el templo, la iglesia, el hogar, de nuestras almas, pensamientos, emociones y sensaciones. La íntima relación con el adentro a través del constante estímulo de la piel y los ojos, genera una inclusión del mundo interno, en su proyección energética en el afuera. Invita al observador-receptor a mirar, tocar, recorrer las variadas formas y texturas. Frente a los ojos de los otros, la coraza dura que contiene lo tibio y lo blando, las líneas que recuerdan las venas que trabajan intermitentemente, las formas orgánicas que desde afuera nos guían al adentro, se transforman, disolviendo las fronteras. El adorno nos delata en sus palabras tanto del mundo interno del cuerpo que lo lleva, de su proyección, expansión, reflexión, sensibilidad como del cuerpo que lo percibe.

Y es en ese diálogo de cuerpo a cuerpo que el adentro y el afuera se hacen uno y se convierten en su único espejo.





FOTOGRAFÍAS
COLECCIÓN LLANURA PAMPEANA > Gisela Filc
TROSMANCHURBA > Mara Schwartz
PAISAJE INTERNOS > Florencia Rosner.
www.quartoargentino.com.ar

1 > 2 > 3 > ANILLOS

> **COLECCIÓN *LÍNEAS***

> Plata 925 y Mokumé Gané.



FOTOGRAFÍAS
Gisela Filc
E MAIL
vivianacarriquiry@hotmail.com

DISEÑADORA > **VIVIANA CARRIQUIRY**

COLECCIÓN *LÍNEAS* > La Colección *Líneas* es el resultado de la investigación y desarrollo de un nuevo material, producto de la combinación de dos metales: plata 925 y cobre.

La realización de este material, llamado Mokumé Gané, que remite a técnicas muy antiguas japonesas, abrió un abanico de posibilidades en la combinación de los colores de estos dos metales: el suave rosa del cobre y el blanco brillo de la plata.

La diseñadora propone piezas de formas muy puras y netas en reacción-oposición ante la complejidad en la realización del mismo.

De esta contradicción surgen piezas depuradas, con volumen y una imagen e impronta fuertemente definidas.

La colección gira en torno a estos dos materiales combinados, formando líneas y rayas paralelas que por momentos se desdibujan, y vuelven a aparecer ...se tuercen, se desvían, se afinan, nunca estáticas, siempre en movimiento.....inquietas.



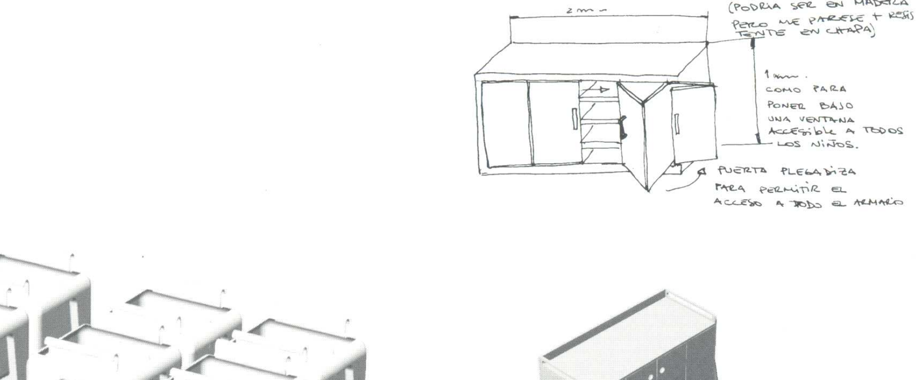
EQUIPAMIENTO ESCOLAR

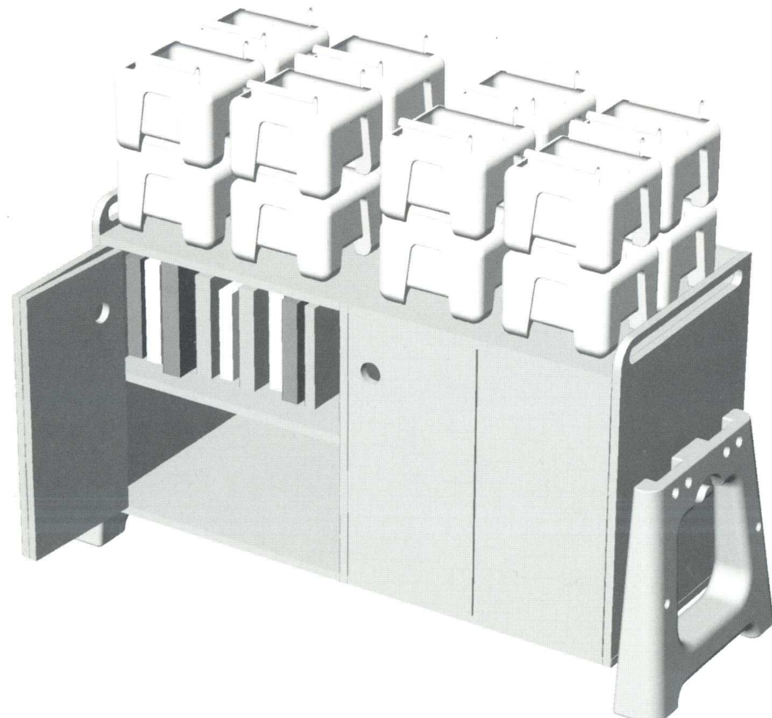
DISEÑADORES INDUSTRIALES > **TOMÁS BENASSO > RODRIGO RAMÍREZ > RAQUEL ARIZA**

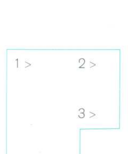
Una forma de pensar el equipamiento como
correlato de una nueva concepción en la educación.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN









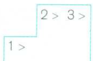
1 > 2 >

3 >

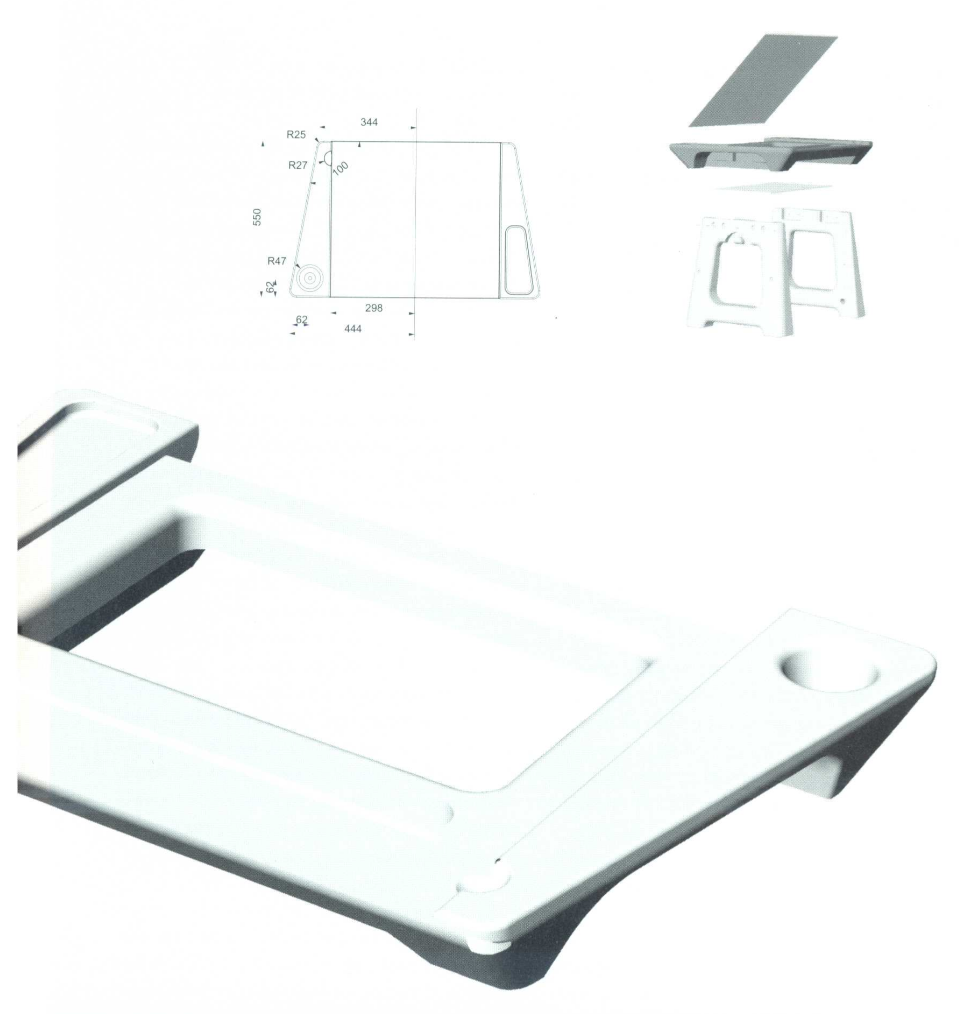
1 > 3 > Imagen del rediseño

2 > Boceto de estudio preliminar





1 > 3 > Armado de la mesa
2 > Plano de la planta lateral de la mesa



REALIDAD VS. PROYECTO > Si en diciembre de 2001 nos hubiésemos planteado analizar la realidad educativa y social de la Argentina, es factible que la propuesta que desde el diseño podríamos haber hecho para modificarla, no hubiese sido proyectar un nuevo equipamiento escolar, sino, muy posiblemente, otras propuestas de carácter más estructural.

Algunas veces la oportunidad de trabajar para un concurso da más libertades en el momento de proyectar que trabajando bajo un encargo específico.

El Ministerio de Educación de la Nación, junto con la Sociedad Central de Arquitectos, lanzó un concurso de anteproyectos para el diseño de equipamiento escolar para aulas comunes del EGB.

En el momento en que decidimos participar, nos planteamos ciertas cuestiones referentes al modo de trabajo. Si bien el análisis de la realidad podría indicar que ciertos temas merecerían mayor atención, esto no se traduciría en un freno para la oportunidad de plantear soluciones desde el diseño al tema puntual del equipamiento; y que dado el carácter de anteproyecto, se podría incluir un mayor número de nuevos conceptos e ideas, y que luego, en un paso posterior, fueran pasados por el tamiz más fino que marca nuestra realidad, para dar forma al proyecto definitivo.

De este modo, estamos buscando ese equilibrio entre la innovación y la realidad.

PUNTO DE PARTIDA > El diseño del presente equipamiento escolar se encuadra dentro de

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

algunas de las ideas de la nueva Ley Federal de Educación: enseñanza interactiva, flexibilidad en la gestión de la enseñanza y el aprendizaje, cambios en la dinámica pedagógica.

El equipamiento para escuelas parte de la noción de *red conceptual*, la cual guía la articulación y crecimiento de cada una de las partes para conformar los componentes de todo el sistema y las relaciones entre sí. Las partes adquieren una cualidad dinámica que permite generar diversas soluciones a partir de las posibles combinaciones, y permite plantear soluciones futuras.

Cada uno de los componentes del sistema adquiere una imagen potente y robusta, que se condice con la resistencia del material al uso intensivo y al deterioro. La idea de crecimiento y cambio que acompaña a todo proceso de aprendizaje se ve materializada en la mutación que va sufriendo el conjunto para adaptarse a los distintos estándares. La analogía con el crecimiento del niño es clara.

La coherencia en la materialización de cada una de las piezas hace que en las posibles combinaciones se mantenga la idea de un elemento que conjuga innovación, dinamismo y solidez.

EL PROYECTO > La configuración de la superficie de trabajo de las mesas se aleja del plano rectangular, lo cual favorece la interactividad, no sólo entre el niño y su espacio de trabajo, sino también con los demás niños, ya que el vínculo con el entorno se puede realizar desde diversos frentes.

Las mesas presentan una superficie de trabajo amplia, donde puede trabajar un alumno cómodamente, e incluso dos enfrentados, dado que pueden sentarse a ambos lados de la misma. Además pueden vincularse entre sí para dar mayor superficie de trabajo; las variantes se potencian por la sección trapezoidal de la planta de la tabla.

Las cosas no suceden en un sólo nivel, de manera lineal, sino que se plantean en diferentes niveles, que van desde la superficie de la tabla hasta la parte inferior de la silla. Existen alojamientos para elementos en los planos laterales de la tapa, debajo de la misma, una bandeja en otro nivel inferior, soportes laterales en las patas para mochila u otro elemento, canastos individuales que se colocan debajo de la silla.

Así como el niño crece durante el proceso continuo de aprendizaje, el equipamiento se modifica con él. La mesa suma componentes para responder a esos cambios. La silla cambia componentes y las posiciones relativas entre los mismos para adaptarse a los niños.

La interrelación de componentes hace que con la misma pieza se puedan resolver diversos elementos, vinculándolas entre sí y con otras piezas. Los vínculos se repiten, las secciones se complementan, los volúmenes inician un diálogo que culmina en un elemento único con múltiples referencias.

La transformación de las situaciones y sus actores redunda en cambios en las proporciones de aquellas piezas que no solo varían su dimensión, sino que se ven modificadas en su prestación y configuración, como en el caso de la pata de la mesa de 1°, 2° y 3° ciclo que deriva en la pata del escritorio de la maestra.

Las proporciones de las piezas, las aristas redondeadas, los llenos y los vacíos, piezas que entran unas en otras y se interrelacionan, los diálogos entre volúmenes suman fuerza y dinamismo, en una apuesta formal innovadora para el ámbito educativo.

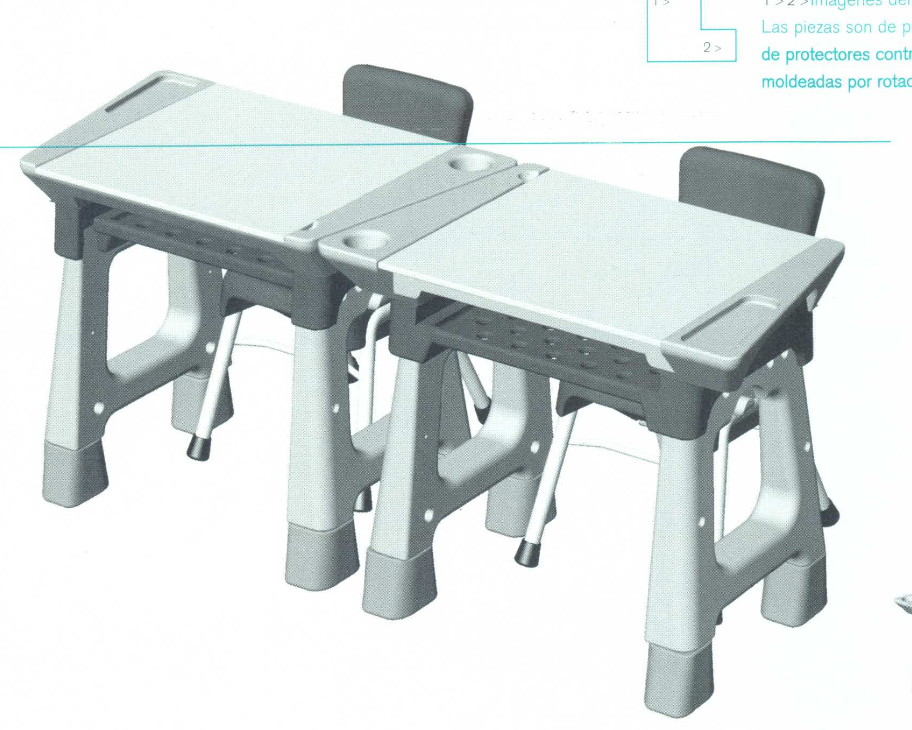
Cada alumno cuenta con un cajón que puede colgar debajo de su silla para guardar en él algunos elementos necesarios para el desarrollo de sus tareas. Los cajones son, a su vez, apilables, para facilitar su guardado en un sector determinado del aula, vinculados con una guía que actúa como cierre para poder resguardar aquellos elementos que pudieran dejarse en su interior.

LA TECNOLOGÍA > En la elección del material se buscó resolver el factor económico productivo con un fuerte componente innovador, conjugado con un material que ofreciera un lenguaje propio.

Evidentemente ésta fue una de las decisiones más controvertidas del proyecto. Entre las cuestiones puestas en la balanza a la hora de tomar la decisión, estuvieron las bondades económicas del sistema, la posibilidad de federalizar la producción y la respuesta de este material y proceso en cuanto a uso, cuota de innovación y reciclabilidad.

Dadas las características del material y su proceso productivo, se plantea la unificación del mismo para todo el país. No se diversifica la materialidad por zonas según criterios loca-

1 > 2 > Imágenes del conjunto terminado. Las piezas son de polietileno con agregado **de protectores contra rayos ultravioletas, moldeadas por rotación**



les. Creemos que la incorporación y transferencia de una nueva tecnología a diferentes puntos del país posibilita ampliar el horizonte industrial a nivel nacional. Convencidos de esto, por otro lado, por tratarse de una tecnología simple y fácilmente aplicable a una muy extensa gama de otros productos. Más adelante se hace referencia a esta tecnología.

Las piezas de plástico moldeadas por rotación son fabricadas a muy bajo costo, las matrices son mucho más económicas que en otros procesos de producción masiva y con posibilidades de resolver en una sola pieza múltiples problemas, ya sean estructurales, de vínculos y terminación. Dada la escala de producción planteada, se justifica la utilización de esta tecnología. El material utilizado es polietileno con agregado de protectores contra rayos ultravioletas, y se logra un espesor de pared promedio de 3 mm y un costo aproximado de u$s 3,5 el kg de la pieza terminada.

Los componentes del sistema se ven sometidos a un uso intensivo y agresivo durante largos períodos de tiempo, pero responden de manera óptima al desgaste y deterioros, y requiere muy poco mantenimiento. Las piezas dañadas pueden ser reemplazadas o retiradas para rearmar el conjunto con otra configuración.

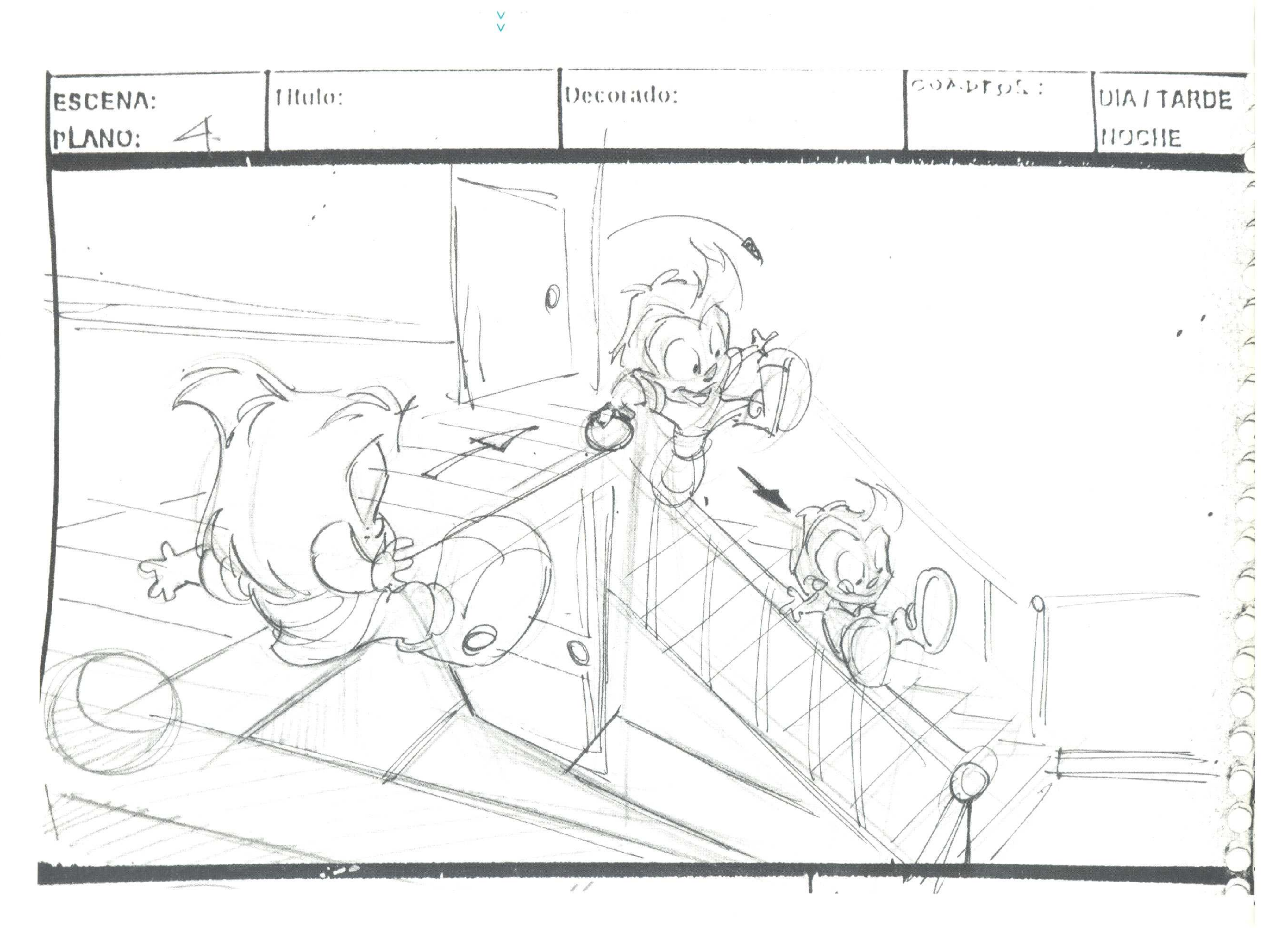
La imagen de las piezas de plástico rotomoldeado transmite solidez y contundencia, generando un contrapunto entre lo fuerte y lo liviano de una pieza que se sabe hueca.

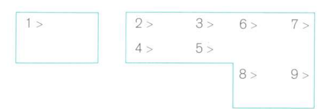
Las piezas plásticas se vinculan con paneles y tableros multilaminados. Éstos no sólo materializan las tapas de las mesas, sino también los pizarrones y paneles. Cuentan con un marco y contramarco que permite variar la superficie de trabajo o apoyo: pizarrón, tablero plástico para escribir con marcadores, corcho, chapa metálica para imanes, protección transparente, etc.

DIBU III: LA GRAN AVENTURA

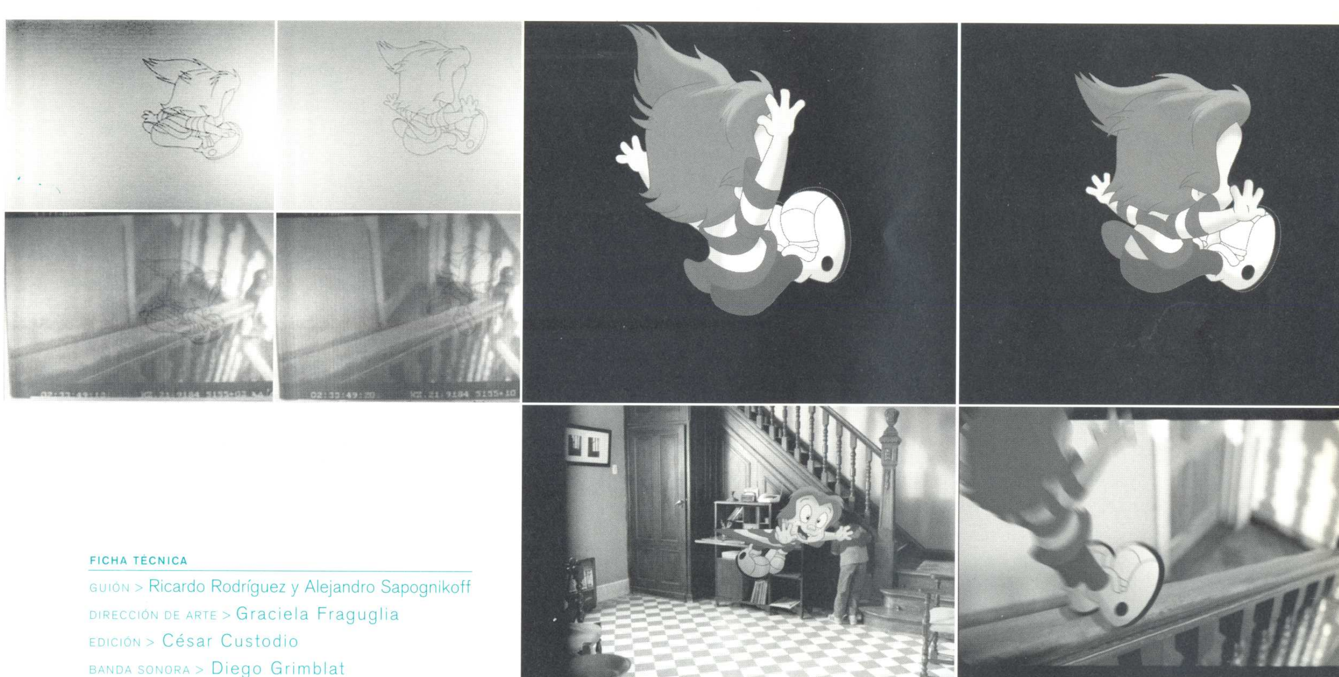
DIRECCIÓN/PRODUCCIÓN > RAÚL RODRÍGUEZ PEILA > JUAN PABLO BUSCARINI

Una producción de imagen y sonido, en donde se conjugan
la animación realizada a mano, la animación 3D y la actuación.





1 > *Story board*
2 y 3 > Cuadro de animación 2D
4 y 5 > *Pencil test*
6 y 7 > *Ink & paint*, pintura digital
8 y 9 > Composición digital (2D sobre vivo)

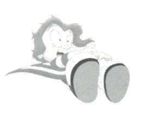


FICHA TÉCNICA

GUIÓN > Ricardo Rodríguez y Alejandro Sapognikoff
DIRECCIÓN DE ARTE > Graciela Fraguglia
EDICIÓN > César Custodio
BANDA SONORA > Diego Grimblat
TEMAS MUSICALES > Eduardo Frigerio
SONIDO > Diego Arancibia
PENCIL TEST > Marilina Sánchez
DIRECCIÓN DE PINTURA DIGITAL > María Laura Moure
DIRECCIÓN DE 3D > Swan Glecer
COMPOSICIÓN DIGITAL > Pablo Holcer
DIRECCIÓN DE ANIMACIÓN > Franco Bittolo
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA > Juan Carlos Lenardi
PRODUCTOR EJECUTIVO > Juan Pablo Buscarini
PRODUCIDA POR > Pablo Bossi
DIRECCIÓN > Raúl Rodríguez Peila

DISEÑO Y PRODUCCIÓN





DIBU III: LA GRAN AVENTURA > Es una película para chicos, aún no estrenada en los cines en el momento de escribir esta nota, producida y realizada íntegramente en la Argentina.

Es el tercer largometraje de la serie, con una gran repercusión en nuestro país y en el mercado latino. Es interesante conocerlo técnicamente, en él conviven la animación realizada a mano, imagen por imagen, con la animación en 3D y la actuación.

EL PROCESO DE ANIMACIÓN > Una vez armado el guión, el primer paso es el *story board,* donde se cuenta la película en imágenes. Cada toma se representa con un dibujo que la resume. Allí se especifica el *num* (número de secuencia), toma, tipo de plano, audio, si es de día o de noche, etc.

A partir del *story board* se realiza el *lay out.* Está constituido por imágenes, muchas veces similares a las del *story,* que describen como será la toma a animar. Son dibujos síntesis. En ellos se planta al personaje en su contexto, se indica la dirección de mirada, se describe cual será la acción y si hay continuidad con la toma siguiente. *(Hook Up).*

Al *lay out* se agrega una planilla vacía de animación con el audio de la escena desglosado. Este material se entrega al animador, quien, siguiendo las indicaciones del director de animación, se ocupa de dibujar las "puntas" o cuadros más importantes de la acción que realiza el personaje. El animador es el que imagina cómo se realiza el movimiento.

El asistente de animación, junto con el intercalador, es quien completa cada cuadro de movimiento entre una "punta" y la otra. Lo mismo hace con las sombras y los brillos graficados en las "puntas". Además, pule cada dibujo para que quede prolijo y en modelo. Luego el calcador o entintador pasa a tinta los dibujos.

Todo este proceso, íntegramente manual, es chequeado a través de un procedimiento llamado *pencil test.* En él, las imágenes se *escanean* a baja resolución para verlas en tiempo real y hacer las correcciones necesarias. Se verifica que no falten líneas, brillos o sombras, que la vocalización sea correcta, que estén en modelo, y se las transparenta con el fondo para ver si interactúan bien.

Una vez corregida y aprobada la toma pasa a *Ink & Paint,* o pintura digital. Se la *escanea* en alta resolución, se limpia cualquier imperfección y se la pinta, con un programa específico. Se agregan luces y sombras y se la compone según la planilla que armó el animador.

LA COMPOSICIÓN DIGITAL > *Dibu III* es una película donde interactúan los personajes animados manualmente en dos dimensiones, con actores reales filmados previamente y personajes y fondos realizados en tres dimensiones.

La animación en 3D se realiza íntegramente en forma digital. A través de un complejo proceso de gran rigor geométrico, se arma un modelo en una estructura "de alambre", constituida por las directrices de las formas que determinan el volumen.

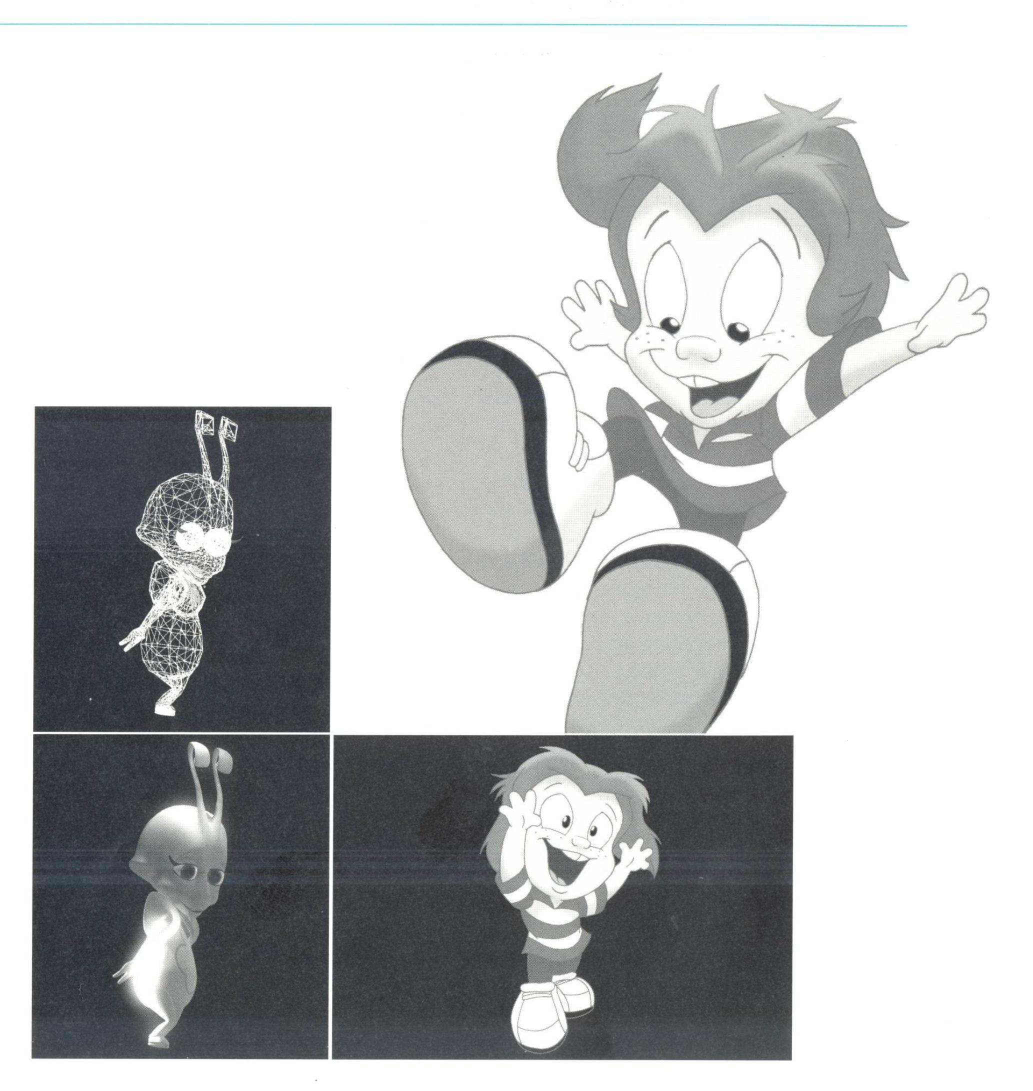
Esta estructura no sólo puede ser vista en el espacio, sino que puede dotarse del movimiento necesario. Una vez animada, se la texturiza, haciéndola material, con sus condiciones de apariencia, color, brillo.

Terminado el proceso de animación en 2D y 3D, se inicia la etapa final, de composición digital. Durante esta etapa se integran los distintos sistemas: personajes animados en 2D, fondos y personajes animados en 3D, actuación en vivo y escenarios reales, todo según la toma. Es en esta etapa donde también se agregan las luces y los efectos especiales.

Una vez armada y editada la película con los tiempos precisos, se imprime de este formato digital a película 35 mm, para ser copiada y proyectada en los cines.

3 >
1 >
2 > 4 >

1 > ANIMACIÓN 3D > Estructura de alambre
2 > ANIMACIÓN 3D > Estructura texturizada
3 y 4 > *INK & PAINT* > Pintura digital



PLAZA SAN FRANCISCO DE ASÍS DEL CUSCO

ARQUITECTOS > **MARCELO R. BARELLA, MARCELO J. BARELLA, JUAN BARRIONUEVO Y JOSÉ FOURCADE**

El proyecto que presentamos, del arquitecto Marcelo Ramón Barella y de Marcelo J. Barella, Juan Barrionuevo y José Fourcade, estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, resultó ganador del Primer Premio del Concurso Internacional de Ideas: "Rehabilitación del Espacio Urbano Plaza San Francisco de Asís del Cusco".



IDEA > Trabajamos a partir de reconocer la identidad del Cusco, de entender su historia, de haber estado alguna vez allí y experimentado esa cultura mágica.

Se ve claramente en la ciudad del Cusco la unión de dos culturas. Tomamos el concepto de la cultura Inca con respecto a lo sagrado y su sentido de orden y equilibrio del universo, representado por el símbolo de tres escalones: la naturaleza, el hombre y lo divino.

La plaza San Francisco de Asís se conforma con tres plataformas (escalones). La más baja, (primer escalón), la naturaleza. La plataforma intermedia, (segundo escalón), el hombre, intercalándose entre la naturaleza y lo divino, (tercer escalón), la plataforma más elevada o atrio.

PROPUESTA > La primera plataforma toma el carácter de espacio monumental, integrando mediante escalinatas al Arco de Santa Clara, puerta urbana de ingreso a la plaza y al Colegio Nacional de Ciencias. El centro de este nivel está señalado por una fuente, que al estar rehundida no interrumpe la fluidez visual del peatón y remata el eje que une la calle Tordo con el atrio. Desde este nivel se accede peatonalmente a las cocheras subterráneas.

Esta plaza urbana busca lograr una integración, en la vida cotidiana, entre estudiantes, gente del lugar y turistas.

La segunda plataforma toma el carácter de articuladora entre la primera y la tercera plataforma, como también entre la calle Tordo y el sector suroeste de la plaza, que incluye al andén del colegio. Como la anterior, esta placa es accesible desde los lados que se unen a las calles perimetrales, ya que su altura resuelve las diferencias de nivel originales del sitio. Un árbol se ubica en la esquina como hito referencial.

Gran parte de la circulación entre placas se realiza por medio de un sistema de rampas, próximas al colegio y a la iglesia. Debajo de estas rampas y de la segunda plataforma se encuentran el estacionamiento, los locales comerciales, de telefonía y mantenimiento, baños públicos y otros servicios.

La última plataforma actúa como atrio de la iglesia San Francisco de Asís, formando así el basamento que potencia las cualidades arquitectónicas del conjunto integrado por la iglesia. Las cruces líticas están reubicadas en la esquina del atrio, despegadas de la pared de la iglesia para que tomen mayor protagonismo. Esta placa recibe a los peatones que llegan desde la calle Tordo. La salida de la plaza se indica por medio de luces empotradas en el solado.

Los tres espacios constituyen una plaza, conservando cada uno un significado que le es propio y lo diferencia del otro, sin perder la idea de conjunto.

CALLE TORDO > Se potencia su carácter de conexión peatonal entre el barrio tradicional y el nuevo espacio urbano proponiendo un tratamiento en el solado. Se reutilizan las piedras existentes y se equipa con bancos y luminarias. Se plantea un canal por donde corre el agua de manera permanente, guiando al peatón a ingresar a la plaza.

Las fachadas se revalorizan mediante su restauración material, revoques, piedras que unen solado y fachada, y cartelería deteriorada.

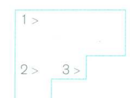
MATERIALIDAD > Se intenta crear una arquitectura que recree lo esencial, contundente, que economice medios y formas, para lograr cierta armonía entre el pasado y el presente. Una arquitectura que respete la historia, las costumbres, la vida misma.

Lo preexistente queda transformado, se dejan fragmentos reconocibles del pasado, como trazos de épocas anteriores. Las nuevas construcciones se superponen a las existentes.

El material básico es la piedra del lugar, de altas cualidades intrínsecas y autónomas. Contiene la sabiduría de años. Implica silencio, tranquilidad, energía. Resiste al tiempo. Para la cultura andina, una piedra, entre tantas otras, llega a ser sagrada. Posee fuerza en su forma o en su sustancia.

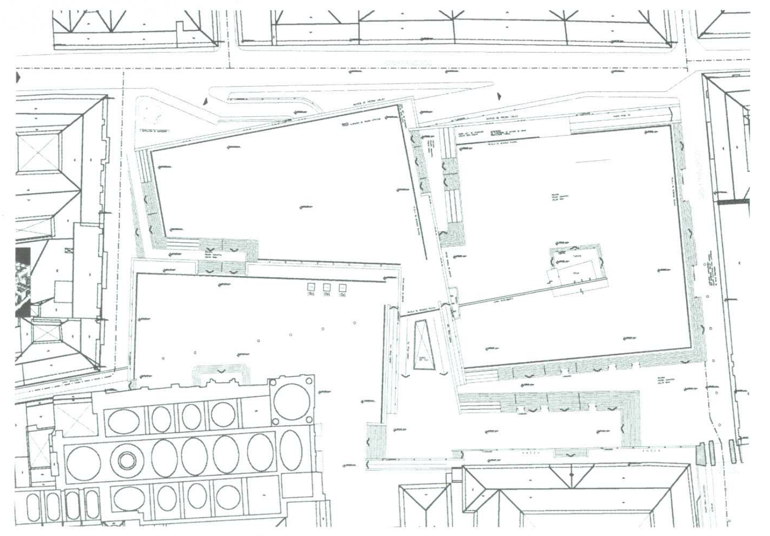
Advirtiendo las características materiales-constructivas, como también su significado histórico-cultural, en la piedra, como desnuda materia, reconocemos una carga de significado.

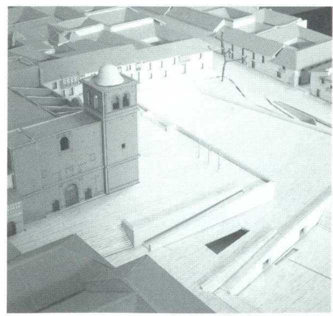
La piedra es protagonista, tanto en el plano horizontal del solado, como en el plano vertical de los muros que contienen las plataformas. Se define bien el espacio urbano en donde la gente se siente claramente identificada. ●



1 > Corte longitudinal
2 > Planta de conjunto
3 > Foto de maqueta









CONCURSO > PRIMER PREMIO > DISEÑO REVISTA CONTEXTOS

DISEÑADORES > **D.G. CONI LUNA > D.G. CAROLINA MIKALEF**

Teniendo en cuenta la nueva realidad y confiando en la capacidad creativa de los docentes de nuestra facultad, los convocamos para el rediseño de *Contextos*. Estos son los premios.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

Sabemos que la FADU es la Facultad de Arquitectura y Diseño. Desde allí intentamos tener una revista que represente a todos y cada uno: diseñadores de imagen y sonido, indumentaria, gráficos, industriales, de paisaje y arquitectos, una revista que cruce todas estas disciplinas.

Para nosotros, la revista de la FADU es uno de los pocos referentes que los alumnos tienen sobre su facultad y nos interesaba la idea de abrir el espacio académico.

Lograr que la revista sea un vínculo real de comunicación inter-docente y entre docentes y alumnos, representa la idea de democratización del saber que ha sido la noble trayectoria de nuestra universidad. Si a través de la revista podemos ayudar a fortalecer este vínculo, estaríamos muy satisfechos.

PROYECTO > Buscábamos tener transparencia en el acceso a la información (titular-autor-objeto de la nota-precisiones técnicas).

Activar las posibilidades estéticas de cada información particular.

Quisimos que cada nota fuese un lugar de conocimiento al cual se deseara acceder.

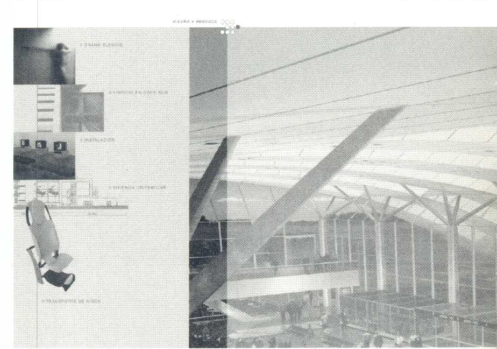
La revista tiene una zona de navegación muy rígida que informa de un modo preciso, «titular, autor, fichas etc», y una zona de lectura específica del contenido del cual se está hablando.

ANTECEDENTES > Ambos forman *Cabina*, un proyecto-estudio dedicado a cualquier tipo de experiencia visual, convencional y no convencional.

CONI LUNA > es diseñador gráfico e ilustrador. Tiene una larga trayectoria editorial (en García Ferré y como colaborador en la Editorial Sudamericana, Atlántida, Puerto de Palos, Casa Editora Sudamericana), en imagen corporativa (Stein branding), y en proyectos experimentales de animación y libros objeto. Fue docente de Tipografía de la Cátedra Fontana.

CAROLINA MIKALEF > trabajó en diferentes estudios entre ellos Bridger Conway, en las áreas de imagen corporativa, *packaging*, *branding* y editorial (Carouomo, Scotiabank, Sedal, Pegamil, Quarry) y diferentes proyectos alternativos (Suscripción, Masterbox, La otra compañía de danza, Luzstabile). Fue docente de Historia I, Cátedra Macchi; Diseño I, Cátedra Saavedra, Materiales I y II Ort, y actualmente Diseño II, Cátedra Saavedra.

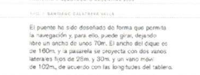




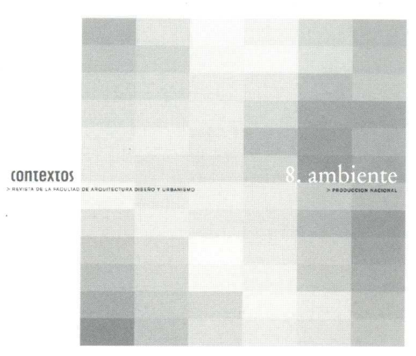
LOGRAR QUE LA REVISTA SEA UN VÍNCULO REAL DE COMUNICACIÓN INTER-DOCENTE Y ENTRE DOCENTES Y ALUMNOS, REPRESENTA LA IDEA DE DEMOCRATIZACIÓN DEL SABER QUE HA SIDO LA NOBLE TRAYECTORIA DE NUESTRA UNIVERSIDAD.

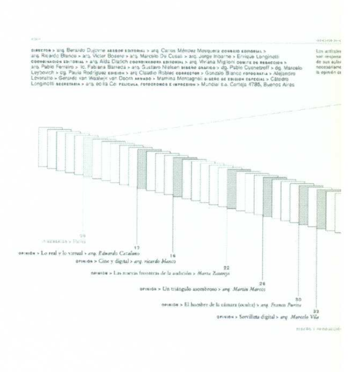


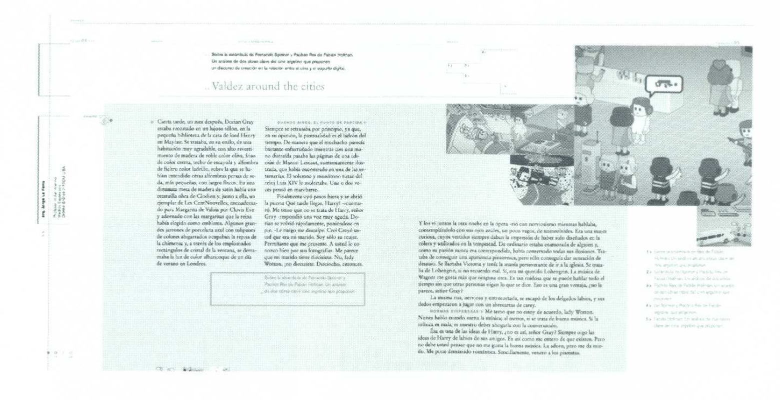
1 > Inicio de sección Diseño y Producción.
2 > Tapa, bajo el concepto de Producción Nacional.
3 > Primera página del Sumario.
4 > Nota de la sección Opinión.











CONCURSO > PRIMERA MENCIÓN

DISEÑADORAS > D.G. GABRIELA MARTINI > D.G. PAOLA MARTINI

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

Ya que el llamado a concurso fue hacer un rediseño de la ya existente revista *Contextos,* el primer paso del proyecto fue hacer un análisis exhaustivo de la misma.

Consideramos que la revista necesitaba una propuesta sintáctica de manejo de la información, jerarquización de la lectura, y relación textos-imágenes.

Se propuso generar a través de las distintas secciones, subsecuencias, para que la edición de la totalidad presente un ritmo atractivo y moderno.

La propuesta editorial fue desarrollar un programa que tuviera versatilidad para generar distintas tipologías de página, de acuerdo con la necesidad de comunicación existente, ganando pregnancia, fuerza, modernidad y un acceso a la información codificado, y simultáneo.

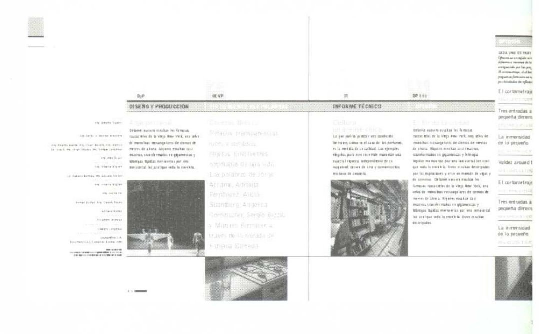
Para ello se diseñó una grilla base móvil, con varias columnas para que la arquitectura de la página se adaptara a cada sección.

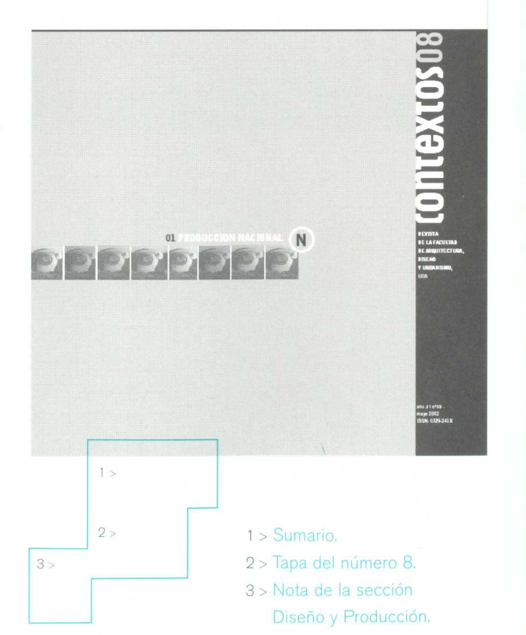
Se tuvo en cuenta la austeridad de recursos: se eligió una única familia tipografica, la Bell Gothic, con sus variables de *black* y *light,* mayúsculas/minúsculas. Es una familia moderna, con buen contraste de color tipográfico que genera un gris agradable para la lectura.

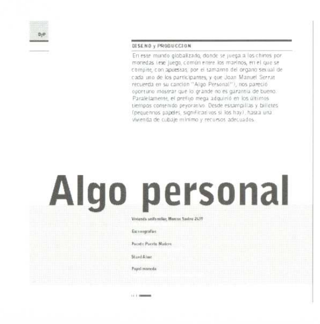
En cuanto a la sección de **INFORME TÉCNICO,** que se presentaba como una sección nueva, determinamos que el tipo de información que tendría sería similar a la sección Itinerarios, donde hay un proyecto y se muestra la parte más técnica del mismo. Por lo cual, tomamos la decisión de diseñar esta sección como fichas con datos y niveles de información muy claros. Presentando el proyecto en su frente y la descripción técnica del proyecto en el dorso, con círculos simulados para su almacenamiento en carpeta como fichas coleccionables, independientes de la revista.

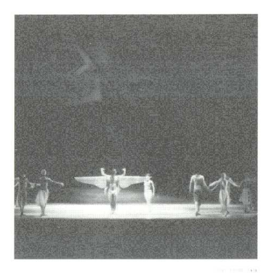
D.G. GABRIELA MARTINI > docente Tipografía - Longinotti

D.G. GABRIELA > docente DG - Wolkowicz.









1 >

2 >

3 >

1 > Sumario.

2 > Tapa del número 8.

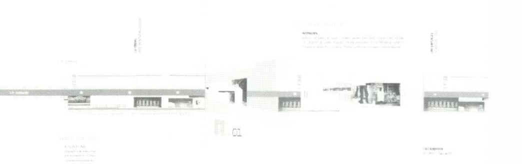
3 > Nota de la sección Diseño y Producción.

DISEÑADORES > D.G. KARINA CHIUMMIENTO > D.G. VERÓNICA SOLER

1 > Nota editorial
2 > Tapa del número 8.
3 > Sumario.







OBJETIVOS > Apelamos a ciertos recursos que involucren al lector en la reconstrucción y búsqueda de la información a través de recorridos visuales y espaciales que le permitan detectar puntos de interés y lo ayuden a recortar y categorizar esa información según sus inquietudes.

ENCUADRE > Consideramos a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo como nuestro primer contexto. Es por ello que nos permitimos poner en crisis ciertos supuestos acerca de lo que sería una pieza editorial que represente la identidad de la FADU y decidimos reforzar —con esta propuesta— aquellos valores que nos involucran como proyectistas y como productores de cultura.

Para poder proyectar y diseñar cada número, nos vimos en la necesidad de abrir esta temática hacia otros aspectos: "Facultades Humanas" (tapa Nº 8), una mirada hacia aquella gente invisible que hace posible la producción; "Materialidad aparente" (tapa Nº 9), un acercamiento hacia nuestros valores constructores de identidad; y la oportunidad de un cierre abierto hacia la construcción de nuevos paradigmas.

ARGUMENTO > Una multiplicidad de ventanas abiertas que permiten observar desde distintos puntos de vista y a través de distintas miradas nuestros múltiples adentro y afuera. La posibilidad de involucrarnos en las decisiones que tomamos al recortar y seleccionar información; el poder generar nuestro propio recorrido y reflexionar sobre ello; interactuar; reflexionar; poner en crisis.

SECCIONES > Sumario + staff + retiración de tapa: Consideramos la necesidad de mantener una especie de árbol de recorrido, que ofrezca una visión *zoom out* del contenido.

Sección Opinión + sección Diseño y Producción: Estas secciones se desarrollan en simultáneo —apelando a nuestro concepto de fluidez de información— a lo largo de la publicación y pueden ser recortadas en función de destacados que se vayan dando en una u otra.

Sección "Oír Imágenes, Ver palabras":

Tomamos esta sección como una pausa dentro de la publicación.

Informe Técnico: Lo planteamos como un *insert*, como una pieza independiente y práctica desde lo coleccionable y, que a su vez, reforzará el concepto de simultaneidad.

DG. KARINA CHIUMMIENTO > docente DG III -Pujol / Tipografía II-Carbone.

DG. VERÓNICA A. SOLER > docente DG III -Pujol.

EDIFICIO EN PROPIEDAD HORIZONTAL

ARQUITECTOS > ESTEBAN CARAM > GUSTAVO ROBINSOHN

COLABORADORES >

Arq. Roldán Jacoby
Claudia Jaimovich, Constanza Mayada



Comenzamos el trabajo en común construyendo lo que serían nuestras propias viviendas: un agrupamiento de tres dúplex en un pequeño lote del barrio de Nuñez. A partir de la experiencia realizada y de un pequeño capital, producto de su venta posterior, pudimos pensar en el siguiente emprendimiento, de una escala algo mayor. La concreción física de dicho edificio fue un paso intermedio, importante a la vez, a la hora de convencer a un grupo de inversores, para un proyecto aún más grande.

Además de los encargos directos y de los concursos, ésta fue la manera que encontramos de propiciar nuestras oportunidades laborales, con cierta continuidad y haciendo más o menos lo que nos gusta.

EL SITIO > La búsqueda del lugar se transforma en una obra en sí misma, tarea que hemos realizado tanto en los emprendimientos autogestionados, como así también en los encargos directos. La buena elección del lote es condición necesaria, no suficiente para el éxito de la operatoria. Por lo general elegimos ubicaciones no totalmente consolidadas, con tendencia futura, emergentes si se quiere. A veces son periféricas, residuales, por algún motivo olvidadas por el mercado, pero que al tener buenas características ambientales (vistas, orientaciones, conectividad, etc.) permiten una buena ecuación económica.

En estos emprendimientos la incidencia del valor del lote sobre la superficie construida tiene especial importancia. No debe superar lo que los estándares comerciales indican como adecuado, a fin de que pueda producirse una recuperación de la inversión realizada dentro de los parámetros previstos.

El producto que fuimos desarrollando también trató de explorar un segmento del mercado poco explotado: el de la primera vivienda para jóvenes solos o en pareja, no tradicional desde lo tipológico y lo estético. La arquitectura que generamos no es la convencional del mercado inmobiliario.

LA TÉCNICA Y EL ESPACIO > Creemos que el oficio, el conocimiento profundo de la ciencia de la construcción (las características de los materiales, las tecnologías, los tipos estructurales, las instalaciones, las normativas, etc.) proporcionan en la medida de lo posible la máxima libertad a la hora de proyectar el espacio. Se trata de "dominar" todas estas variables que concurren a la concreción de un proyecto y de exigirlas, de ser necesario, al límite de sus posibilidades.

Finalmente, el objetivo principal de nuestro trabajo es la búsqueda de la calidad del espacio como respuesta específica de un problema específico, todo lo continuo y flexible que se pueda, prolongado y extendido hacia un exterior elegido o bien invadido por éste, funcionalmente eficiente, confortable, etc.

Siempre, pero más aún a partir de la situación de crisis en que vivimos, existe la obligación de pensar más racionalmente los temas, con mayor rigor y justeza. "La arquitectura se hace con barro y paja", decía Le Corbusier y parece más que pertinente. Hormigón, metal y vidrio van a existir siempre. Sin apelar a regionalismo alguno sino desde una postura universalista, sabiendo que los problemas de la arquitectura son los problemas del hombre.





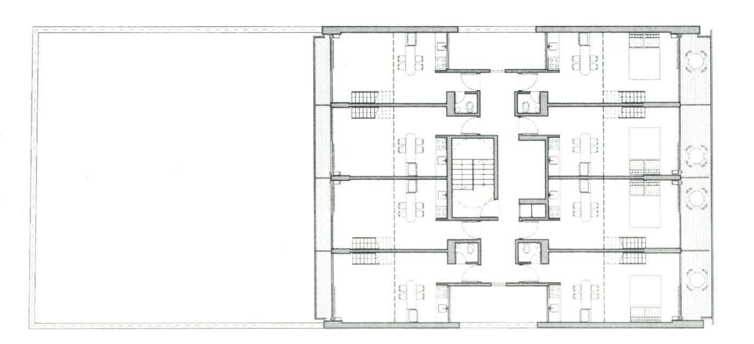
1 >

2 >

3 >

1 > Foto de la fachada
2 > Corte longitudinal
3 > Planta tipo

0 5 10 15



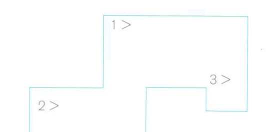
Ubicado en el barrio de Palermo, una zona residencial de alta densidad, en un lote de doble frente sobre la calle Charcas, se proyectó un edificio de 2000m² de 36 unidades en dúplex, organizadas en una doble crujía. Al espacio urbano de la calle, una y al pulmón de la manzana, la otra.

Sobre una planta libre de *hall* y garajes, se desarrollan cuatro niveles de dúplex y un remate retirado de acuerdo a normativa de cuatro unidades simples.

La planta tipo está constituida por ocho departamentos con núcleo central de circulaciones verticales y servicios sanitarios. Dos patios laterales iluminan los vestíbulos y a la vez dotan a las unidades laterales de la doble condición de iluminación y ventilación.

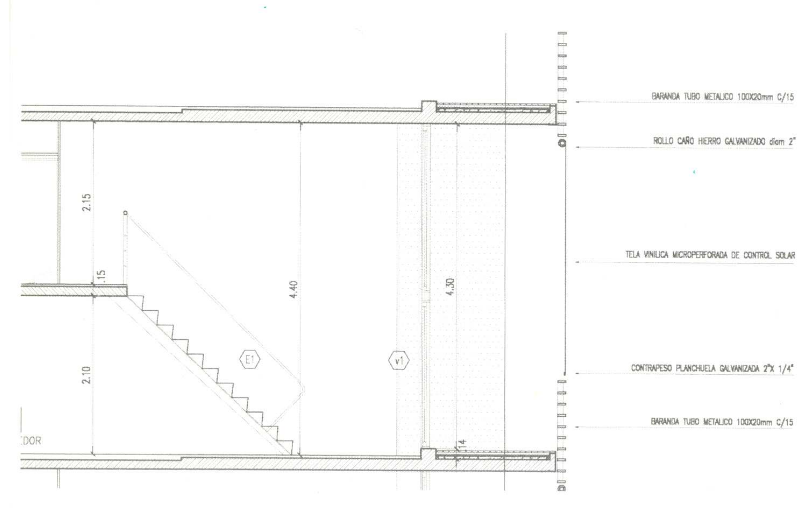
Formalmente el edificio es un apilamiento de losas entre dos tapas de color. Un sistema de toldos enrollables protege los departamentos del sol y define, junto a las barandas, un plano independiente de fachada por delante de las narices de las losas.

Un núcleo de hormigón que soporta la presión del viento, un sistema de columnas y vigas de luces pequeñas resuelven la estructura de los departamentos. Sobre la planta baja libre, cuatro vigas de transición llevan los esfuerzos a unas pocas columnas facilitando la maniobra de los autos hacia sus cocheras. ●



1 > Acceso
2 > Corte del balcón
3 > Foto de la fachada





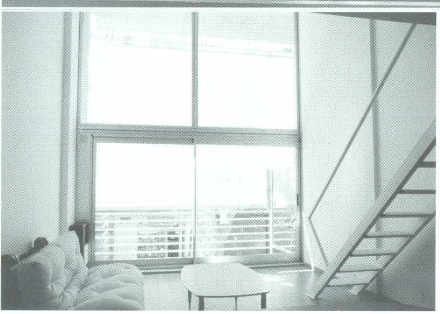
1 >

2 >

1 > Interior

2 > Toldos de fachada





UBICACIÓN > Charcas 5270, Palermo, Ciudad de Buenos Aires.

AÑO > 2000/2001

EMPRESA CONSTRUCTORA > Urbano Obras S.A.

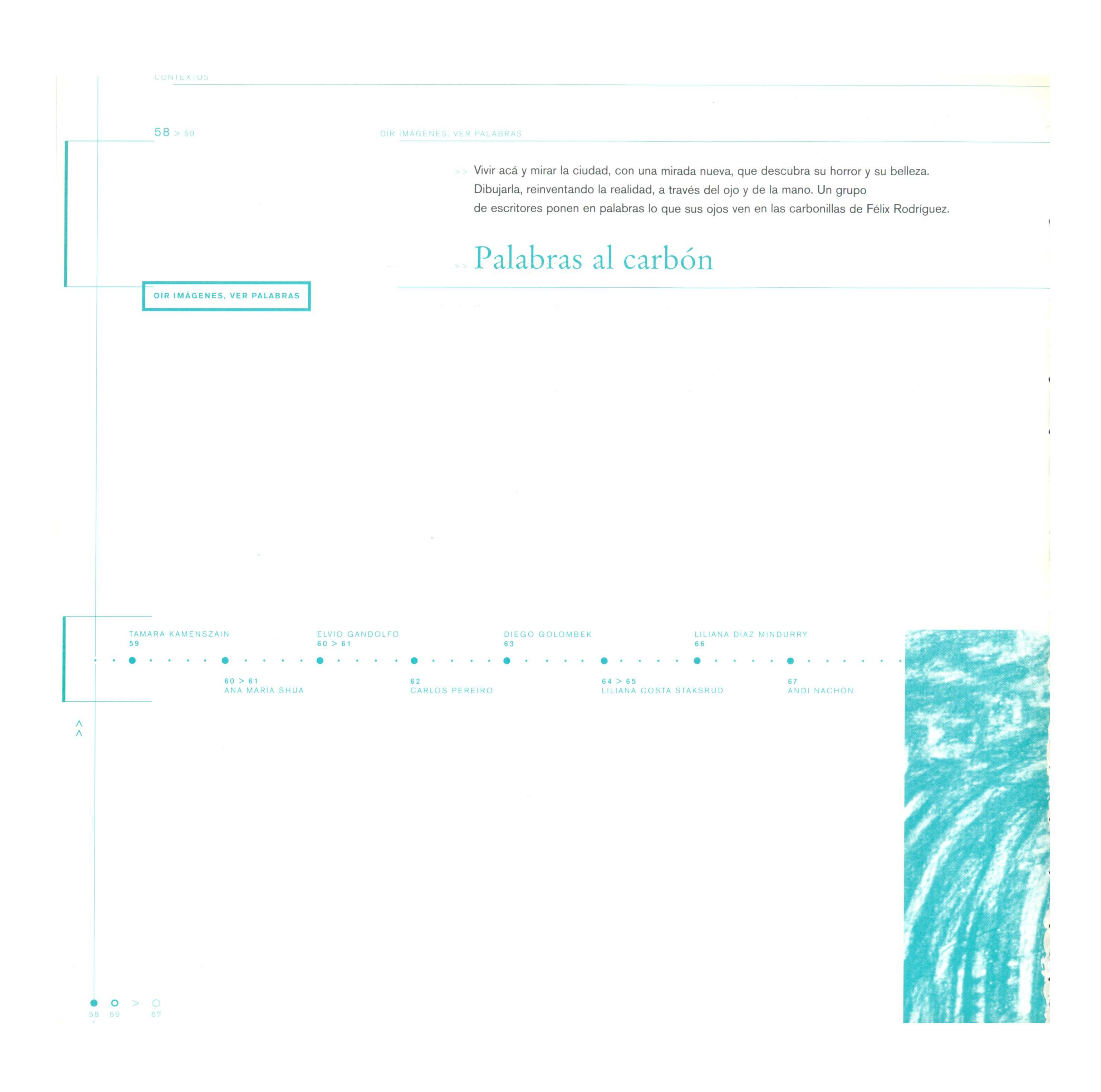
ASESOR ESTRUCTURAL > Ing. Sebastián Berdichevsky

CARPINTERÍAS > Pereyra S.A.

OÍR IMÁGENES, VER PALABRAS

>> Vivir acá y mirar la ciudad, con una mirada nueva, que descubra su horror y su belleza. Dibujarla, reinventando la realidad, a través del ojo y de la mano. Un grupo de escritores ponen en palabras lo que sus ojos ven en las carbonillas de Félix Rodríguez.

>> Palabras al carbón



TEXTO > **TAMARA KAMENSZAIN**

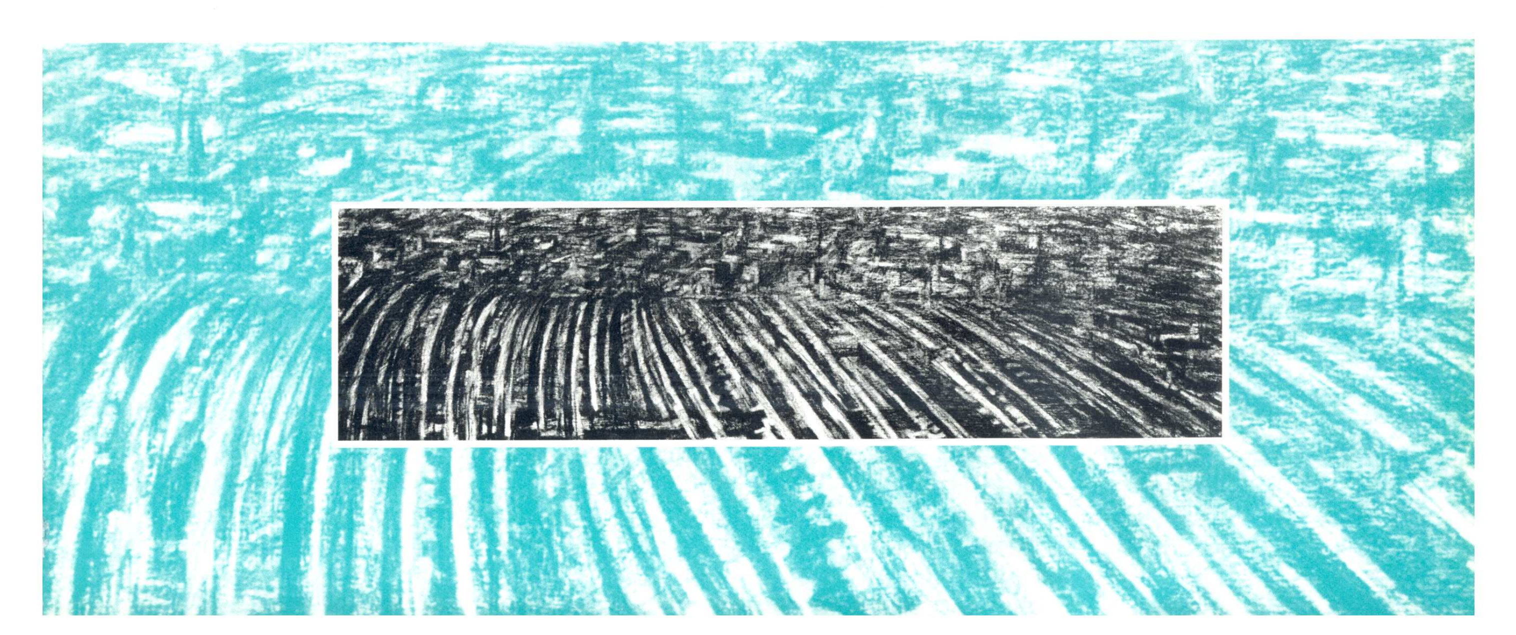
Es autora de los libros de poemas *De este lado del Mediterráneo, Los no, La casa grande* y *Vida de living* entre otros, y del libro de ensayos *El texto silencioso.*

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Nació el 15 de junio de 1955, en Buenos Aires. Es arquitecto, pintor y grabador.
Título de la obra: *A vuelo de pájaro*



Mi duelo, lo que estoy viendo / es el Gran Buenos desde un cementerio judío. / Con cara de cansado pasa arrugando un rabino / la página de kaddish en el bolsillo. / En mangas de camisa lejos de esta pira de piedras / asará los restos del domingo sobre otro mausoleo. / En la puerta la florista se persigna / ante un cortejo de parientes y vecinos / solideos improvisados, mujeres de llanto fácil / se congregan en la fila de los deudos / no es por mi duelo, me segregan, los estoy viendo / no me sumo a esa muchedumbre abatatada / me resta a contramano mi pérdida solitaria / por Quilmes y Ezpeleta hasta La Tablada flotando / bajo el humo de chorizos arrebatados, / de calles barrosas sin apisonar / vías muertas y al final, una tarima evangelista. / "Pare de sufrir" anuncia la humorada del cartel / cuando piedra sobre piedra entierro / mal traducida la fotocopia de kaddish / en el fondo de mi cartera qué me dice / la tradición a expensas de tu muerte / una verdad menos que revelada / no hay rabino que ayune ganas de saber / no hay duelo lo que estoy viendo es lo que es / calles del Gran Buenos Aires transidas de domingo / un vehículo negro pasea en relieve el nombre de su cochería / de este al otro lado del suburbio lo que estuve viendo / se distancia. En el campo sin límites de la mirada / verde sobre verde avanza el paisaje de todos / todos cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de estar vivos / somos una muchedumbre abatatada volcando sobre los colectivos / un pasaje de salida. Me fui del cementerio / yo tampoco merezco otro domingo en tinieblas. / Mi duelo, lo que estoy viendo / será de aquí en más este verdor que te dedico. / Hoy florecen en las copas de los árboles todas mi raíces.



OÍR IMÁGENES, VER PALABRAS

TEXTO > **ANA MARÍA SHUA**

Nació en Buenos Aires, en 1951. Publicó *La Sueñera, Soy paciente, Los amores de Laurita, Casa de geishas, Botánica del caos*, etc.

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Gran chatarra



En cierto recóndito paraje de su anatomía, Jezabel ha soportado un complejo tatuaje. Muchos han pagado por verlo. Los que, gracias a su habilidad o a su fortuna, pueden contarlo, dicen que el dibujo representa un mapa teñido de colores suaves (esa combinación de las tintas con el tono natural de la piel). En el mapa está señalado el punto en el que se encuentra el observador y la ruta que lo llevará a la salida.

TEXTO > **ELVIO GANDOLFO**

Nació en Mendoza, en 1947. Escribe crítica en varios medios locales y en el suplemento cultural de *El país* de Montevideo. Publicó los libros: *La reina de las nieves, Sin creer en nada, Dos mujeres, Ferrocarriles Argentinos* y *Cuando Lidia vivía se quería morir.*

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

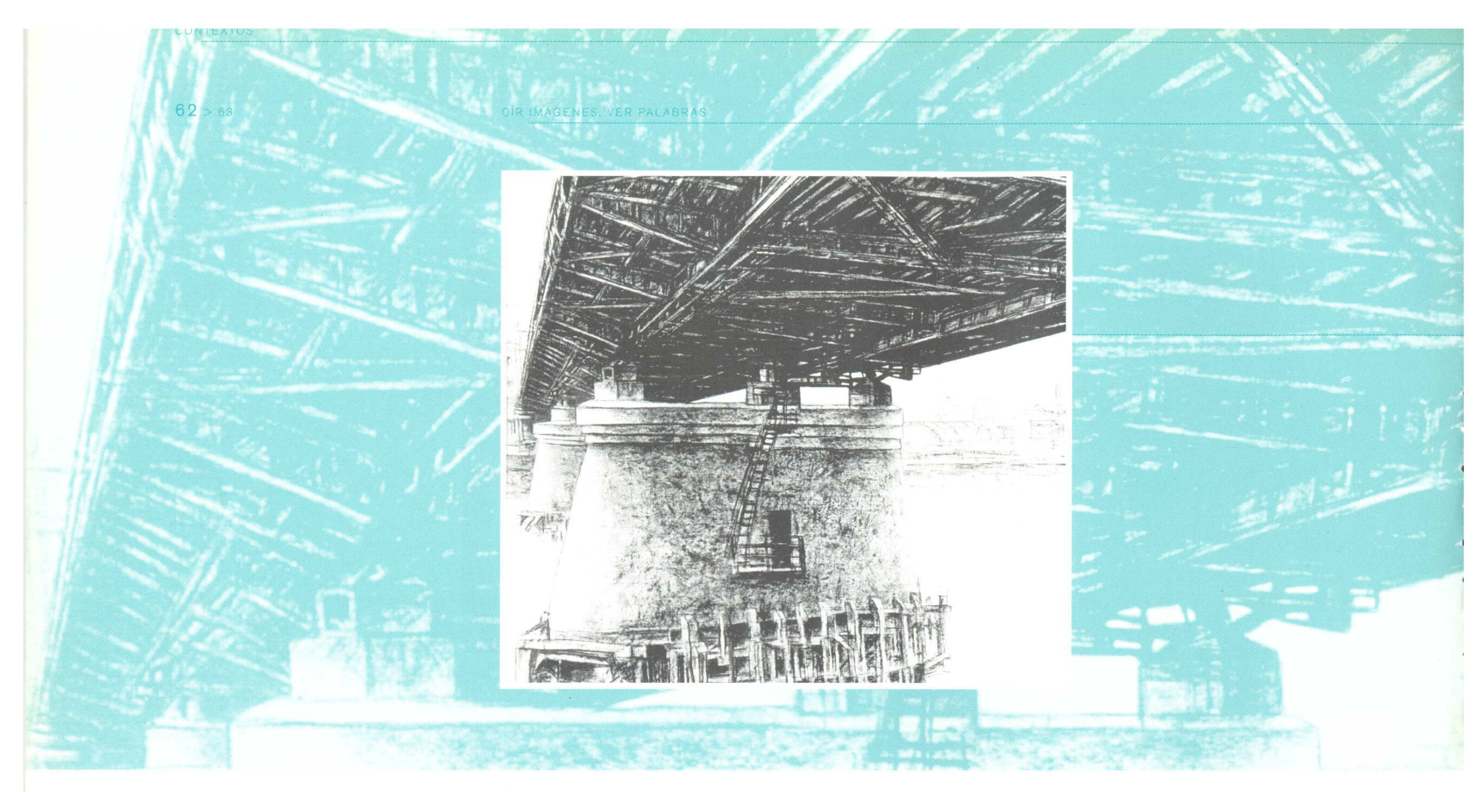
Ciudad industrial en la noche



Basta, Silvana. Me gustaría que nos dejáramos de esquives y subterfugios. No fue por esa típica cuestión de objetos y lugares donde guardarlos, ni por tu forma particularmente inexplicable y odiosa de usar el bidé; tampoco influyó tanto el machismo oxidado de mi padre o la trivialidad aplastante de la charla de tu madre; apenas si incidió mi desliz, o el tuyo, que, sería justo que lo reconocieras, fue mucho peor y más ladino; tampoco intervino la incompatibilidad de nuestros gustos políticos, a pesar de las interminables discusiones.

Fue más bien el largo fragmento de espacio apiñado, movedizo, serpentino y deprimente que encuadra el ventanal panorámico del dormitorio, con esa especie de piscina oblonga cerca de la base izquierda, en realidad el techo de un depósito semivacío, y las chimeneas que se pierden entre hileras de ventanas en ese paisaje infernal, sin salida, siempre en movimiento, en acción, bajo un cielo que parece un techo bajo, o, peor aún, es producido, fabricado por las emanaciones que no paran ni de noche ni de día, mes tras mes, año tras año, que siguen ahí todo el tiempo, con su sorda frazada de sonido incluso detrás de las persianas bajadas y los vidrios cerrados, como un monstruo inapresable y múltiple, sofocando, penetrando y destruyendo todo, no por último menos importante nuestro vínculo, Silvana. Creo que, al fin, fue una suerte y un alivio no haber tenido hijos.







TEXTO > **CARLOS PEREIRO**

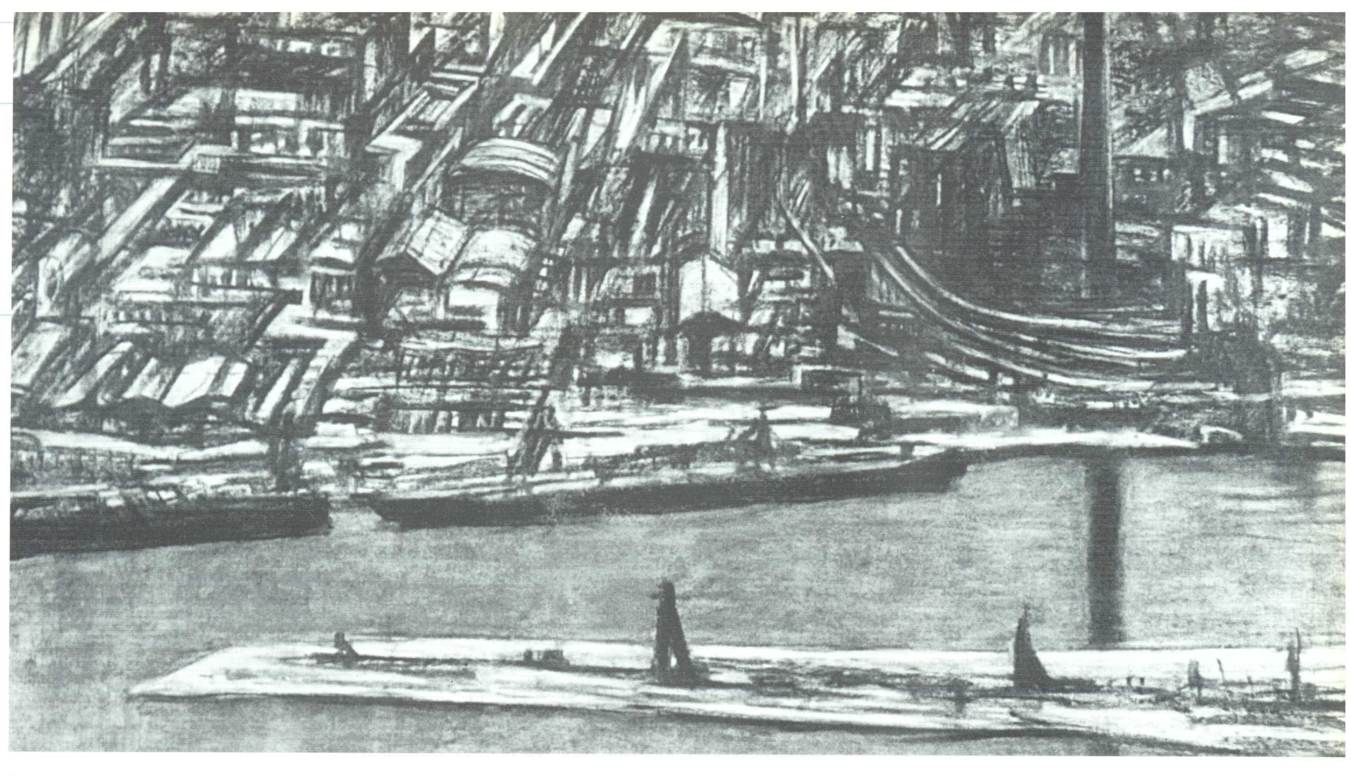
Nació en Sarandí, en 1953. Publicó: *Matar los perros, Tres cuatros* y *El día para siempre.*
Fundó y dirige, desde 1989, Ediciones del Dock.

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Puente Alsina

La ve cada tarde cuando llega al depósito a vender lo que ha recogido durante la jornada. La desea; a veces la sueña. Él no conoce de eso más que la desnudez de su hermana a la que espía cuando se viste detrás de la cortina. Cada día, con el carro vacío y los pesos arrugados en la mano, siente la tentación de cruzar la calle. Pero hay otras urgencias mayores que la suya: la garrafa, la leche para los hermanos más chicos. Entonces mete los billetes en el bolsillo y pega la vuelta.

Hoy ha juntado más que nunca. Una mujer lo chistó y le regaló una cocina y un calefón viejos. Encontró metales, botellas; parecía que alguien guiaba sus pasos. El caballito trota hacia el depósito y él lo apura con un par de rebencazos suaves, cariñosos. Cuenta la plata con ansiedad, separa dos billetes y esconde el resto en la media. Cruza la calle. La mira y abre el puño frente a sus ojos. Ella puede tener catorce años como él noventa, quién sabe. Toma los billetes y los hace desaparecer. En el atardecer, en esa indecisión entre el día y la noche, él tiembla por un instante mientras sobre sus cabezas crujen los hierros del puente bajo el peso de los automóviles.



TEXTO > **DIEGO GOLOMBEK**

Nació en Buenos Aires, en 1964. Es biólogo, profesor universitario e investigador del CONICET. Ha publicado libros de cuentos, de ensayo y de divulgación científica

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Ciudad industrial aérea

Con los ojos borrosos, B. recorría las fotos aéreas que colgaban de las paredes y se perdía entre las calles y los bosques.
Se preguntaba de quién habría sido la idea de decorar el estudio con esas fotos gigantes: la inmensidad agrandaba paredes y deslumbraba clientes.

Revisó los paisajes, se metió en los diferentes grises, conoció cada cuadrícula de una selva, cada chimenea de una ciudad sin nombre, las vueltas de los arroyos como plumazos sobre el plano. Sobre todo, la ciudad: techos y túneles que detenían el tiempo. ¿Quién estaría haciendo el amor, quién estaría jugando al fútbol? ¿Quién moría en un hospital? B. inventaba un mundo en la foto: aquí y allá se iban encendiendo las luces, la ciudad se hacía noche.

Una tarde B. los vio moverse: puntos negros que iban por las calles encontrándose, esquivándose.

También los oyó. Solo en la oficina —afuera era un día frío y brumoso, la lluvia se anunciaba en la ventana—, B. escuchó claramente unos grititos desde la foto: flechazos breves, agudos, dardos de las calles que rebotaban en las paredes. Gritos de auxilio, decidió B., acercándose. Era la hora en la que se comenzaban a encender las luces de la noche, una tras otra. Se acercó a la foto de la pared y pegó la nariz hasta quedar bizco.

Allá afuera se veía su sillón vacío, la lluvia que golpeaba contra la ventana y fotos colgadas en las paredes. Y nadie que pudiera oír sus gritos.

TEXTO > **LILIANA COSTA STAKSRUD**

Nació en Buenos Aires, en 1953. Publicó: *El sello de la necesidad*, Madrid, 1994 (teatro); *Infinitas formas de cosas tan delgadas*, Buenos Aires, 1999 (cuentos); *Rosalía de Castro, el arte del disfraz*, Madrid, 2000 (ensayo); *Y yo, ¿de quién soy?*, Madrid, 2001 (poesía).

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Inundación en la Provincia de Buenos Aires

OÍR IMÁGENES, VER PALABRAS

León Arellano a veces se sentía dueño de un imperio, entonces era espléndido con sus herederos: su primogénito Miguel y los caballos. Cuando no... —pensó, viendo tropezar a su hijo entre las yeguas.

—¡Flojo 'e tobillo como potranca fina! —le gritó con ternura, el chico lo miró adusto y dejó la tarea a medio hacer. Había salido a la madre en el cuerpo y en lo quisquilloso, el hombre porfiaba por hallarle algo suyo en el enojo.

Pecho lobo: Arellano sin vueltas —rumió satisfecho.

Últimamente estaba preocupado, sentía a los indios cerca codiciándole los animales y merodeándole la casa. Espió a su mujer trasteando en la cocina y se aseguró de que el peón trabajaba, después volvió a vigilar el campo: se pasaba ratos mirando a lo lejos, intuyendo movimientos en la línea tan ancha del horizonte; lo inquietaba la noche, que hace al blanco vulnerable, y las distancias, que en la pampa son eternas. Debajo de dos ombúes y lejos del rancho, Arellano mandó construir el refugio, su pasado militar revivía en los minúsculos planos que dibujaba a todas horas.

—Hoy como afuera —ladró a la mujer. Magdalena hizo visera con la mano y miró para adelante, después dio media vuelta y entró por donde había salido. De un chiflido lo paró en seco a Soria, que pasaba arrastrando unos cueros.

—Cuando termines con eso, hay que apuntalar el hoyo— y señaló el sitio con el rebenque. El plan va a funcionar —se alentaba, las manos trenzadas a la espalda y midiendo a pasos el terreno. Había pensado no solamente en la embestida, era un hombre mañoso y se pertrechó para aguantar cuando la indiada anduviera de aquí para allá buscando indicios, cuando los jinetes disimularan el desconcierto con galopes compadres. Pasó revista a las armas y municiones, a los víveres, al abrigo, faroles y velas. Se atusó el bigote: todo va bien —pensó. Sin prisas llegó a la tranquera, el lugar más atalayado del rancho, y desde allí siguió acechando.

El indio bombero conocía el plan porque Arellano era de costumbres regulares y bastaba con seguirlo de tanto en tanto. El chico, en cambio, iba inventando sobre la marcha y por eso el primer encuentro les sorprendió a ambos. El ranquel se quedó mirando la cabeza de Miguel, brillando como otro sol. La sombra de su silueta cubrió la oveja que estaba maneando, el joven levantó la vista y esperó a ver qué le decía el indio. Le mostró el nido que llevaba en la mano, le señaló de dónde lo había cogido, Miguel se levantó, desanudó al animal, sonrieron y caminaron juntos hasta un montecito detrás de los corrales; desaparecieron por allí.

—¡¿Y su hijo!? —rugió Arellano, antes de entrar a la cocina. La mujer se agarró fuerte al trapo con que avivaba el fuego y salió disparada detrás del hombre.

—¡¡Soria!! ¡¡Sooriááá!! —gritó en el patio.

—Mande, don Lión—

—Mande... mande... ¿¡dónde carajo estás cuando te llamo!? —le escupió. Salió rumbo al corral con el peón trotando detrás, Magdalena llegaba temblorosa conteniéndose la garganta.

—León, el hijo... —pidió.

Arellano la miró. Ya estaba por putearla cuando algo, en el modo de ella, lo tocó.

—Tranquila... —le dijo. La mujer se quedó mirándolo, midiendo si se abrazaba al marido. Él le olió la intención y se le acercó con la mandíbula hecha piedra.

—¡Gringa 'e mierda! —largó entre los dientes apretados— ¿¡Cómo le quitaste la vista de encima ?!— Ella se echó a llorar y Arellano amagó un sopapo.

La búsqueda fue inútil: siguieron las pisadas frescas que comenzaban detrás del corral de los caballos pero el baqueano, tan recomendado por el comandante de la guardia de Monte, perdió el rastro al llegar al estero. Al cruzarlo y entrar en campo indio, vieron que habían abandonado la toldería hacía tiempo y que el viento había barrido cualquier señal, todas las pistas de los salvajes. Arellano quiso quedarse solo masticando el odio y la venganza, mandó al peón decirle a Magdalena que le tuviera listos unos cuantos frascos de uvas sin piel ni semillas para el día siguiente: a la madrugada reanudaban la batida y la úlcera le jodía en forma. El atardecer llegó desplegándose en telones de color intenso por todo el cielo, el horizonte ardía en rojos y naranjas, una bandada de loros histéricos chillaba por un árbol donde dormir, el calor se desprendía de la tierra y el aire rielaba. El hombre, adormilado por la impotencia, imaginó que el temblor era agua, que la llanura era un mar, que una ola fiera del Salado sepultaría aquél crimen y todos los que perpetraría en adelante.

TEXTO > **LILIANA DÍAZ MINDURRY**

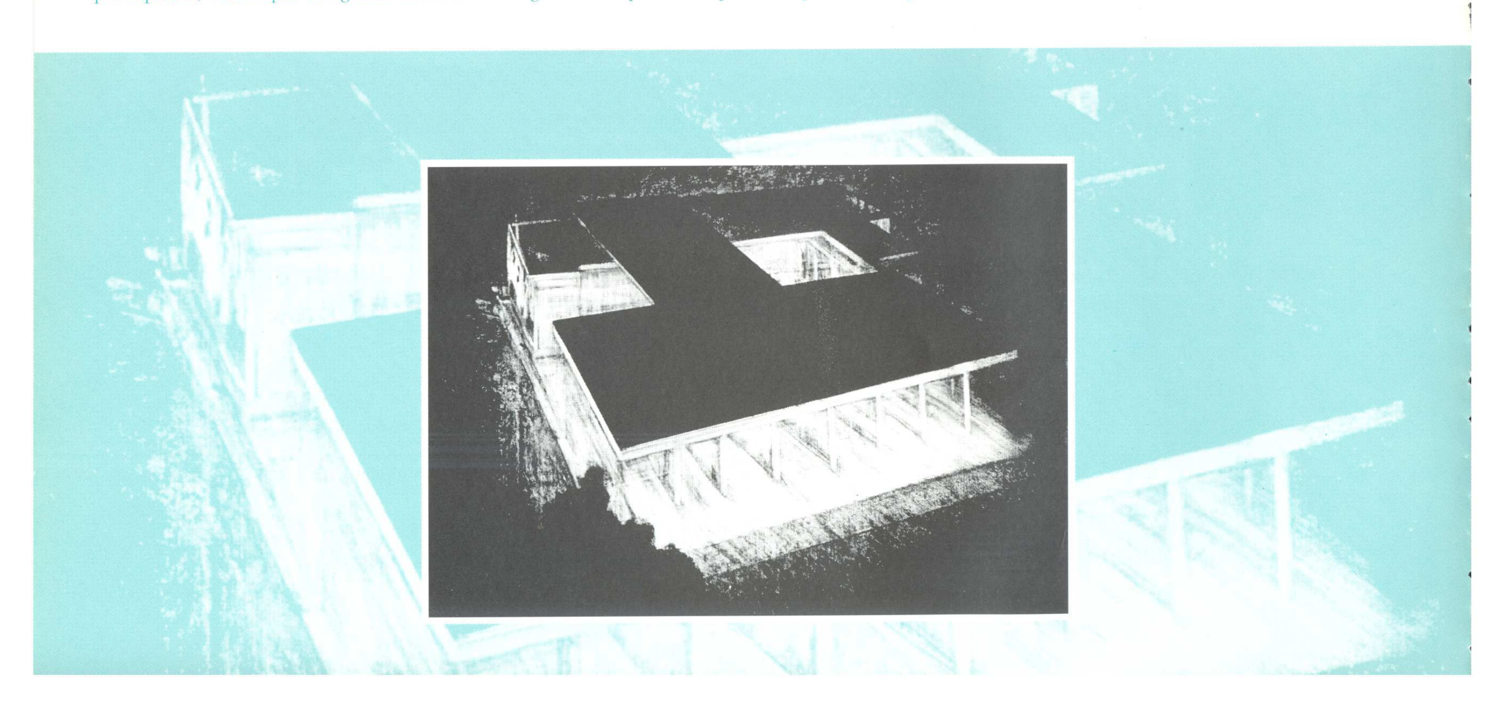
Obtuvo en narrativa el 1° Premio Municipal, el 1° Premio Fondo Nacional de las Artes, Premio Centro Cultural de México, Premio El Espectador de Bogotá, el Premio Planeta, etc.

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Estación de servicio en la noche

OÍR IMÁGENES, VER PALABRAS

Mire muy bien eso que tiene frente a los ojos. Me refiero al dibujo de esa maqueta o si le gusta, estación en la noche, por ejemplo, una casa con techo negro desdibujada, como vista desde un avión, y alrededor algo, una selva, el agujero del cielo. ¿La ha visto bien? Es la muerte. Me entendió bien, no bromeo. Se lo repito en el oído como un secreto: es la muerte. Hay gente que piensa que la muerte es una no-percepción, otros que imaginan habitaciones fantasmales con camas que se hunden y techos a punto de desaparecer, el mismo mundo de siempre como en sueños, nubes con angelitos, llamas y diablos, pozos, flotaciones en el espacio. La gran incógnita ¿no? Bueno, usted ya tiene la verdad, la única que interesa, el misterio enorme. Como los santos que no soportan la voz de Dios, como esos que no soportan el goce de los otros, usted tiene ante sí la imagen de lo que no se puede soportar. Respire profundamente, concéntrese y mire lo que le ha sido revelado por milagro. Relájese, deje que la visión le entre en la retina y detrás de la retina, en lo más oscuro del cerebro, y detrás del cerebro, en el hueco que duerme fuera de usted, y detrás del hueco que duerme fuera de usted, en el absoluto cero, y mientras el dibujo lo llena y lo vacía por entero, yo, detrás de usted, le incrustaré un disparo en la nuca, con dulzura, con la más extrema delicadeza.



TEXTO > **ANDI NACHÓN**

Nació en Buenos Aires, en 1970. Ha editado: *Siam, Warzsawa, Taiga y Taiga no Rio de Janeiro.* Es docente y periodista.

DIBUJO > **FÉLIX RODRÍGUEZ**

Plantas



En superficies confiaste, en éste / como sí de lo evidente: detrás de las hojas / sólo más hojas o un ademán / que termina claro / donde su gesto finaliza. De la evidencia entonces / aquella cáscara / luz sobre la mesa / manzanas y peras, una maceta. Contaremos opciones / hasta rever números, su cuenta / del laverap. Sí / detrás de las hojas siempre / algo así como más hojas y todo / resta ahí atrás. Cada gesto / valga en apenas movimiento: calas / sin flor de febrero, un apuro / bajo la tarde en la lluvia o esas gotas / por el verde retenidas. Superficie, claro / solamente hojas / —de nuevo más— y confiamos / no ver detrás.



AUTORES > ARQ. VIVIANA MIGLIOLI > ARQ. GUSTAVO NIELSEN

Contextos inicia una nueva sección: Informe Técnico, con la convicción de que el conocimiento de materiales y tecnología posibilita el buen diseño.

Transparencias

VIDRIOS Y ARQUITECTURA



INFORME TÉCNICO AUTORES > ARQ. VIVIANA MIGLIOLI > ARQ. GUSTAVO NIELSEN

EL VIDRIO PERMITE CREAR EFECTOS SENSACIONALES QUE NO SE PUEDEN LOGRAR CON OTROS MATERIALES. SE PUEDE LLEGAR A SOLUCIONES MUY BUENAS SI SE UTILIZA LA INTELIGENCIA PARA DISEÑAR DESDE UNA COMPRENSIÓN DE LA TECNOLOGÍA. LO QUE NO SIEMPRE QUIERE DECIR DISEÑAR DESDE LA COMPLEJIDAD.

VIDRIOS Y ARQUITECTURA





INTRODUCCIÓN > La historia de la arquitectura del siglo XX es la historia del vidrio. Desde el Palacio de Cristal de Paxton, a las fachadas de vidrio estructural *high-tech* de Sir Richard Rogers, la dialéctica de la relación del espacio interior con el exterior ha estado siempre presente en el discurso del pensamiento arquitectónico.

El vidrio permite crear efectos sensacionales que no se pueden lograr con otros materiales. Se puede llegar a soluciones muy buenas si se utiliza la inteligencia para diseñar desde una comprensión de la tecnología. Lo que no siempre quiere decir diseñar desde la complejidad.

UN POCO DE HISTORIA > Los arquitectos "modernos" siempre han buscado la transparencia, la comunicación del interior con el exterior. Sin embargo, la tendencia es vieja como el mundo: tener las mayores aberturas posibles, no sólo para mirar hacia afuera, sino también para lograr un mejor aprovechamiento de la luz natural. El vidrio es el más exacto de los materiales para lograrlo.

Se cree que la fabricación del vidrio tuvo su origen en Asia, alrededor de tres mil años antes de Cristo. Durante el período romano el vidrio fue soplado, moldeado, cortado, grabado, pintado y revestido.

En las catedrales góticas, para conseguir una gran abertura, se dividía el paño en *vitraux*. Aún a finales del siglo XVIII existían en Francia las corporaciones de *châssissiers,* que se dedicaban a poner papel parafinado en las ventanas. Recién en ese momento comienza a generalizarse el uso del vidrio para las aberturas.

Los mayores tamaños de vidrio que se podían fabricar en el siglo XIX eran de setenta centímetros por un metro veinte, sin una calidad muy pareja. Para hacer una ventana grande, se la armaba a partir de pequeños cuadraditos. Es lo que hoy se llama vidrio repartido.

AUTORES > ARQ. VIVIANA MIGLIOLI > ARQ. GUSTAVO NIELSEN

PARA DOTARLO DE MAYOR RESISTENCIA MECÁNICA, EL VIDRIO SE TEMPLA. PARA QUE OFREZCA MAYOR CAPACIDAD DE AISLAMIENTO TÉRMICO SE CREARON LOS DOBLES VIDRIADOS HERMÉTICOS. PARA MEJORAR SU CAPACIDAD FRENTE A LA FLEXIÓN Y AL IMPACTO, EXISTEN LOS VIDRIOS LAMINADOS.

>
>

cos. Para mejorar su capacidad frente a la flexión y al impacto, existen los vidrios laminados.

Para conseguir mayor reflexión, y efectos cromáticos determinados, hay vidrios espejados, o con color. El color está dado por la incorporación de óxidos metálicos en la mezcla del vidrio, o por revestir una de sus caras con una fina capa metálica aplicada en caliente (proceso pirolítico). Este vidrio se verá azul, gris, verde, bronce o dorado.

Las búsquedas estéticas han llevado a la realización de vidrios serigrafiados, arenados y satinados. Las serigrafías son aplicadas mediante tintas cerámicas que luego se hornean. El arenado se realiza por desgaste mecánico, mientras que en el satinado al ácido, la superficie del vidrio es atacada por acción química.

En la Argentina se fabrica el 90% del vidrio que se utiliza en la arquitectura local. El 10% restante, que se importa, pertenece a la categoría de los vidrios reflectores. Su uso reduce las molestias producidas por excesiva luminosidad y evitan el ingreso de calor solar en los edificios.

DOBLE VIDRIADO HERMÉTICO > El doble vidriado hermético es el vidrio de uso común en Europa. La pérdida de calor que se tiene a través de un vidrio simple es, aproximadamente, de 5,8 watts. Por tener dos vidrios con una cámara de aire en el medio, independientemente del tipo de vidrio, la pérdida baja a 2,8 watts.

Los vidrios de baja emisividad hacen que la capacidad aislante de la cámara de aire de un doble vidriado sea aún más eficiente.

Antes de la década de los 80 había muchas variantes de doble vidriado con selladores que en su mayoría fallaron. El primer edificio de doble vidriado hermético que se hizo en Buenos Aires fue el edificio de SOMISA, del arquitecto Mario Roberto Álvarez. Es un edificio con un aporte tecnológico importante. Sin embargo, la solución de hermeticidad de esos paneles fue superada con el tiempo.

VIDRIO LAMINADO > Muchas veces se usa de manera incorrecta el término vidrio laminar. Vidrio laminar es un vidrio laminado. Son dos láminas de vidrio unidas entre sí por un elemento plástico que se torna totalmente transparente, y que aplicado mediante calor y presión en una cámara al vacío, une perfectamente esas dos hojas. Esta lámina le otorga al vidrio una propiedad fundamental: lo convierte en un vidrio de seguridad. En caso de rotura, las partes no se desprenden de la lámina, y el vidrio sigue actuando como cerramiento.

Si el problema es acústico, y el tema térmico no tiene importancia, posiblemente la solución sea instalar un vidrio laminado grueso, de menor costo que el de un doble vidriado hermético.

Las zonas vidriadas de riesgo deberían ser cerradas con vidrios de seguridad, y eso todavía no es obligatorio.

SISTEMAS DE VIDRIADO ESTRUCTURAL. SISTEMAS FRAME > Estos tipos de vidriados audaces son posibles gracias a los desarrollos que técnicamente la industria del vidrio pone a disposición del diseño.

Las actuales fachadas de vidrios suspendidos o tomados con bulones, se hacen exclusivamente con vidrio templado.

El vidrio templado es el único vidrio que puede tener la resistencia mecánica necesaria para soportar la presión de los tornillos en los puntos de anclaje. La estructura, la carpintería, siempre existe, pero está detrás, se la intenta hacer desaparecer.

Los techos de vidrio, como el del Hotel Hilton, están hechos con sistemas de vidriado estructural, en donde cuelgan, de manitos metálicas, los paneles. La estructura es exterior. Desde abajo se ve sólo vidrio, con una suave curvatura para escurrir el agua de lluvia, mucho menor que la pendiente que tradicionalmente se dio a los techos de vidrio con otros sistemas de carpinterías.

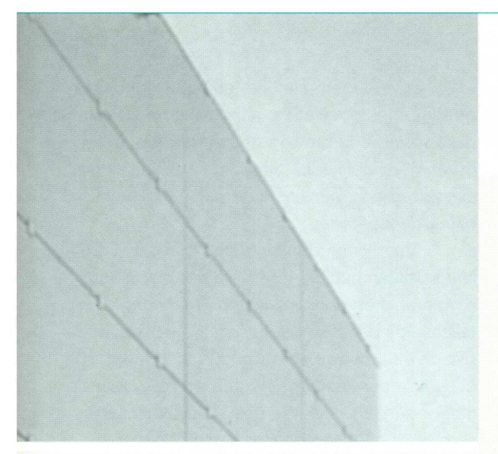
La misma sensación se logra con silicona estructural. Afuera, en la fachada, lo único que se ve es vidrio. Todo el sistema de soporte de la carpintería va por detrás. El paño de vidrio, que puede ser simple, laminado, o doble vidriado, está pegado mediante selladores a un marco metálico, que en general es independiente de la estructura.

En los sistemas *Frame,* los elementos llevados a una fachada son de gran tamaño: tienen tres metros por seis, o más. Normalmente coinciden con la altura de un entrepiso, por unos seis metros de ancho. Todo este trabajo se hace en taller. En la obra se amuran los anclajes.

Todos estos sistemas son posibles gracias a los selladores, que hoy son muy eficientes. Los selladores son un factor importante de incidencia económica, ya que son totalmente importados.

VIDRIO CURVO > Un vidrio se curva por gravedad sobre un molde, cóncavo o convexo,

AÚN A FINALES DEL SIGLO XVIII EXISTÍAN EN FRANCIA LAS CORPORACIONES DE *CHÂSSISSIERS*, QUE SE DEDICABAN A PONER PAPEL PARAFINADO EN LAS VENTANAS. RECIÉN EN ESE MOMENTO COMIENZA A GENERALIZARSE EL USO DEL VIDRIO PARA LAS ABERTURAS.



EL 95 O 97% DEL VIDRIO QUE SE PRODUCE HOY EN EL PLANETA ESTÁ REALIZADO A LA MANERA DE PILKINGTON: POR *FLOAT*, O FLOTACIÓN. VASA FABRICA VIDRIOS EN ARGENTINA DESDE 1938. LA LÍNEA *FLOAT* ES DE 1989.

A fines del siglo XIX se dio el primer paso destinado a simplificar y mecanizar la producción del vidrio plano. El proceso recibió el nombre de *sheet,* o estirado. El vidrio fundido pasaba entre rodillos, a fin de producir una lámina continua. Cuando la tira de vidrio llegaba a la altura de un tercer piso, a casi diez metros, ya estaba fría y se la cortaba.

La gran limitación de este vidrio era que la presión de los rodillos producía una distorsión en las caras, que no eran ni planas ni paralelas.

En 1925 se inventó la máquina de pulido continuo de vidrio. Se tomaba un vidrio *sheet* y se lo pulía mecánicamente en ambas caras. Se llegó a tener líneas de pulido de vidrio de hasta seiscientos metros de longitud. Usaban centenares de motores y grandes cantidades de agua.

Este vidrio se usó hasta fines del año 1989. Como consecuencia de su gran distorsión, impedía toda una serie de manufacturas que después de la aparición del *float* se desarrollaron muy rápidamente, como los espejos, el vidrio laminado, o el doble vidriado hermético. Los vidrios compuestos tenían el doble de distorsión.

Nadie podía ver claramente el futuro de la industria a través de estos vidrios.

UN HOMBRE LLAMADO PILKINGTON > Una vez terminada la Segunda Guerra, el señor Pilkington, un fabricante británico, empezó a trasladar al proceso industrial un principio que ya se conocía desde comienzos de siglo. El vidrio, como todo líquido, puede flotar sobre otro líquido de distinta densidad.

Con una inversión de 100 millones de libras esterlinas, Pilkington desarrolló el sistema, y en el año 1959 se probó el primer prototipo. Lo patentaron y salieron al mundo con un éxito impresionante.

El 95 o 97% del vidrio que se produce hoy en el planeta está realizado a la manera de Pilkington: por *float,* o flotación. VASA fabrica vidrios en la Argentina desde 1938. La línea *Float* es de 1989.

El proceso *float* consiste en realizar una lámina de vidrio de tres metros sesenta de ancho, descargando vidrio líquido a mil quinientos grados de temperatura, por rebalse, desde un horno tanque de fusión continua. Ese líquido incandescente flota a lo largo de una pileta que contiene estaño en estado de fusión.

Posteriormente, la lámina de vidrio es gradualmente enfriada, mientras sigue avanzando sobre el metal líquido. La plancha avanza hasta que su superficie está lo suficientemente endurecida para ingresar en la etapa de recocido, sin que los rodillos logren marcar el vidrio.

El producto obtenido tiene las caras brillantes, pulidas a fuego y paralelas entre sí. Todo un logro.

VALOR AGREGADO > La materia prima "vidrio" es, en sí, un material de bajo costo, al que se le puede dar distintos grados de valor agregado.

Los vidrios se clasifican en dos grandes familias: los básicos y los procesados. Los vidrios básicos son los que se producen en una línea de fabricación a partir de distintas materias primas. También son denominados vidrios crudos. El vidrio básico puede ser cortado fácilmente.

Los vidrios procesados se fabrican a partir de los vidrios crudos. Se procesan para agregarles propiedades que los tornen comparables con otros materiales tradicionales, con la ventaja obvia de la transparencia. Para dotarlo de mayor resistencia mecánica, el vidrio se templa. Para que ofrezca mayor capacidad de aislamiento térmico se crearon los dobles vidriados hermé-

donde se apoya y se empieza a calentar. Todo esto sucede en el interior de un horno. Cuando el vidrio toma la temperatura de ablandamiento, que es más de 600° C, se deforma controladamente y va tomando el perfil del molde. Después se hace el proceso inverso de enfriar lentamente esa pieza para evitar que se rompa sola.

Este vidrio cuesta tres o cuatro veces más que el vidrio plano. Hoy se pueden hacer vidrios curvos desarrollados a partir de una plancha de vidrio plano de hasta dos por tres metros. Se puede hacer vidrio curvo laminado.

No se pueden hacer vidrios curvos templados con radios de curvatura importantes. Eso requiere un horno de templado de características especiales, que tiene un costo alto. El vidrio curvo en las fachadas es siempre un vidrio de detalle.

A MODO DE EPÍLOGO > Hace diez años, "Vidrios, cristales y espejos", era un rubro de obra que manejaba el vidriero. La variedad de vidrios era bastante menor a la que hoy nos ofrece el mercado. Hoy el tema ha tomado otra complejidad, se empieza a estudiar la fachada por lo estructural, o por el tipo de aislamiento o luz que se quiera lograr.

A la obra prácticamente se lleva la fachada terminada, con pequeños ajustes realizados in situ.

En términos generales, el tamaño máximo de fabricación de hojas de vidrio es de veinte metros cuadrados y está dado por las posibilidades de transporte. El tamaño define el espesor del vidrio, dependiendo de la forma de sujeción. No es lo mismo un vidrio tomado en dos bordes paralelos con juntas a tope, que tomado en los cuatro bordes. Para realizar un buen cálculo hay que considerar las solicitaciones a las que ese paño va a estar sometido, por ejemplo, la presión del viento.

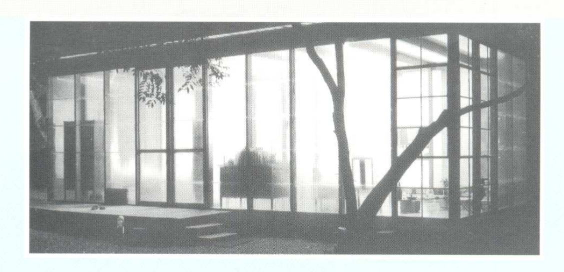
El tamaño más grande de vidrio templado que se puede hacer es 2,40 x 3,90 metros. En la década de los 80, la máxima medida posible era 1,20 x 2,50 metros.

El tamaño más grande de vidrio laminado es de 3,20 x 6,20 metros.

Las materias primas básicas para fabricar el vidrio de hoy siguen siendo las mismas de siempre: arena, carbonato de sodio y calcáreos. Todos ellos son minerales de abundante disponibilidad en la Argentina, excepto el carbonato de sodio –Solvay– que aún no se produce en el país.

Lo que ha cambiado es, definitivamente, la tecnología.

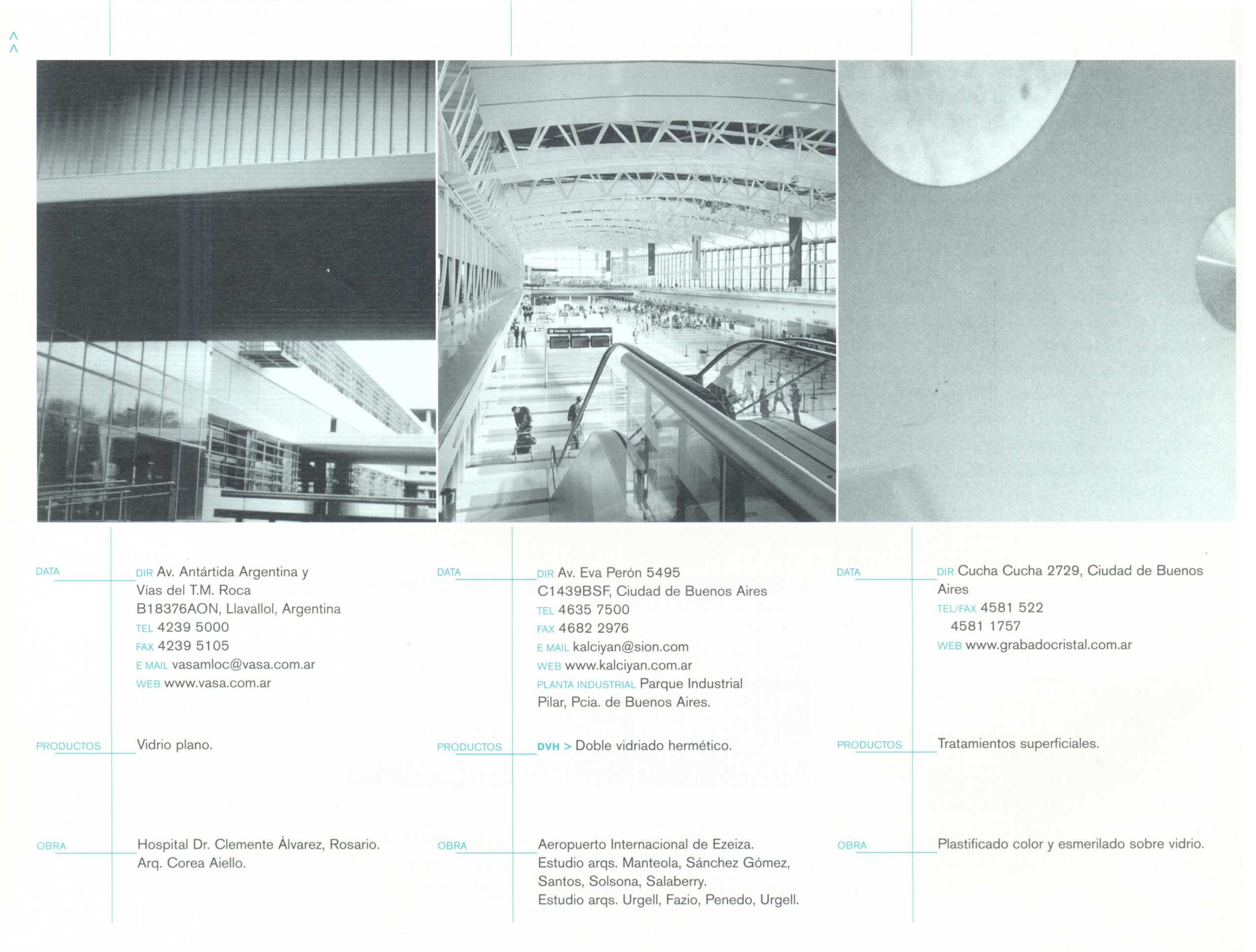
Agradecemos al arquitecto Juan Niilus el asesoramiento brindado para la realización de este informe.



EL VIDRIO TEMPLADO ES EL ÚNICO VIDRIO QUE PUEDE TENER LA RESISTENCIA MECÁNICA NECESARIA PARA SOPORTAR LA PRESIÓN DE LOS TORNILLOS EN LOS PUNTOS DE ANCLAJE. LA ESTRUCTURA, LA CARPINTERÍA, SIEMPRE EXISTE, PERO ESTÁ DETRÁS, SE LA INTENTA HACER DESAPARECER.

VIDRIOS Y ARQUITECTURA

Proveedores



VIDRIERÍA ARGENTINA SA - VASA

DATA

DIR Av. Antártida Argentina y Vías del T.M. Roca
B18376AON, Llavallol, Argentina
TEL 4239 5000
FAX 4239 5105
E MAIL vasamloc@vasa.com.ar
WEB www.vasa.com.ar

PRODUCTOS

Vidrio plano.

OBRA

Hospital Dr. Clemente Álvarez, Rosario.
Arq. Corea Aiello.

QUÍMICA KALCIYAN S.A

DATA

DIR Av. Eva Perón 5495
C1439BSF, Ciudad de Buenos Aires
TEL 4635 7500
FAX 4682 2976
E MAIL kalciyan@sion.com
WEB www.kalciyan.com.ar
PLANTA INDUSTRIAL Parque Industrial Pilar, Pcia. de Buenos Aires.

PRODUCTOS

DVH > Doble vidriado hermético.

OBRA

Aeropuerto Internacional de Ezeiza.
Estudio arqs. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry.
Estudio arqs. Urgell, Fazio, Penedo, Urgell.

GRABADOCRISTAL S.R.L.

DATA

DIR Cucha Cucha 2729, Ciudad de Buenos Aires
TEL/FAX 4581 522
4581 1757
WEB www.grabadocristal.com.ar

PRODUCTOS

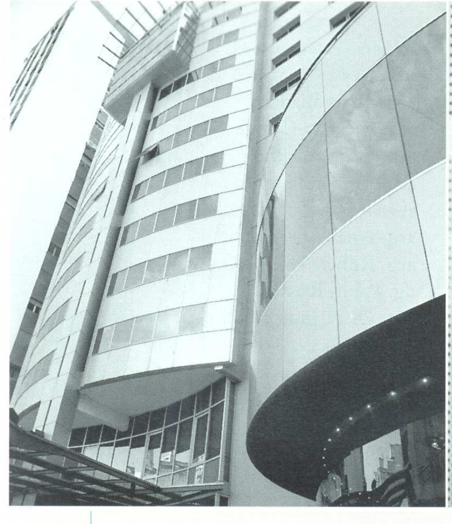
Tratamientos superficiales.

OBRA

Plastificado color y esmerilado sobre vidrio.

VIDRIOS Y ARQUITECTURA

JOSÉ M. FONTELA E HIJOS S.A.C.I.S.



DATA

DIR Av. Arijón 537, Rosario, Santa Fe
TEL 0341 462 7272 / 465 3530 / 31
FAX 341 462 6565
E MAIL mfontela@fontela.com.ar

PRODUCTOS

Vidrios curvos.

OBRA

Hotel Plaza Real, Rosario.
Estudio A&T, arqs. Elias Auzunbud, Leticia Teitelman

VIDPIA S.A.

DATA

DIR Lázaro Langer 191, Barrio Las Flores, Córdoba
TEL 0351 461 1520/1212/462 9444/45
FAX 0 800 4444 304
E MAIL vidpia@arnet.com.ar
WEB www.vidpia.com.ar

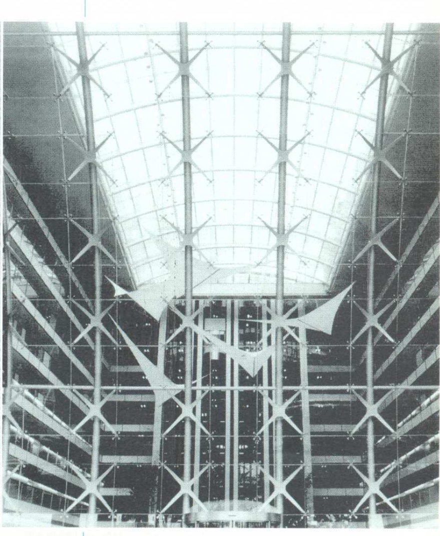
PRODUCTOS

Serigrafía.

OBRA

Casa de vidrio en Almelo, Países Bajos.
Arq. Dirk Van Postel.

SUPER GLASS.S.A.



DATA

DIR Av. Antártida Argentina y Vías del T.M. Roca
B18376AON, Llavallol, Argentina
TEL 4239 5000
FAX 4239 5105
E MAIL vasamloc@vasa.com.ar
WEB www.vasa.com.ar

PRODUCTOS

Cristales seleccionados. Perfiles de mayor resistencia. Materias primas avaladas por normas internacionales. Cinco años de calidad aprobadas con certificaciones nacionales

OBRA

Hotel Hilton, Buenos Aires.
Arqs. Álvarez, Kopiloff, Alvarez, Rivanera, Bernabo.



AUTORIDADES DE LA FADU

DECANO
arq. Berardo Dujovne

VICEDECANO
arq. Guillermo González Ruiz

SECRETARÍA GENERAL > SECRETARIO
arq. Víctor Bossero

SECRETARÍA ACADÉMICA > SECRETARIO
arq. Jorge Iribarne

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y RELACIONES INSTITUCIONALES > SECRETARIO
arq. Eduardo Bekinschtein

SECRETARÍA OPERATIVA > SECRETARIO
arq. Rodolfo Macera

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIA Y TÉCNICA > SECRETARIO
arq. Javier Fernández Castro

CONSEJO DIRECTIVO > CLAUSTRO DE PROFESORES

TITULARES
arq. Gillermo González Ruiz
arq. Javier Sánchez Gómez
arq. Carlos Gil Casazza
arq. Carlos Terzoni
arq. Horacio Wainhaus
arq. Martín Marcos
arq. Alberto Petrina
arq. Jaime Sorin

SUPLENTES
arq. Reinaldo Leiro Alonso
arq. Hernán Nóttoli
arq. Carlos Lebrero
arq. Rafael Salama
arq. Liliana Calzón
arq. Eduardo Maestripieri
arq. Roberto Amette
arq. Jorge Cortiñas

CLAUSTRO DE GRADUADOS

TITULARES
arq. Silvia Blanco
arq. Ricardo Conde
arq. Gloria Diez
arq. Emma Rosanó

SUPLENTE
arq. Analía Fernández
arq. Rubén Nestor Gazzoli
dg. Pablo Rossi
arq. Clara Judith Fabre

CLAUSTRO DE ESTUDIANTES

TITULARES
Euhen Matarozzo
Sebastián Goldfarb
Viviana Di Salvatore
Carlos Roberto Duarte

SUPLENTE
Lucas Giono
Dionisio Pablo Cardozo
Jorge Luis Fresquet
Carlos Alberto Dias

MultiEspaciofadu

Area de Gestión Cultural
Secretaría de Extensión Universitaria y Relaciones Institucionales FADU/UBA

www.fadu.uba.ar/multiespacio

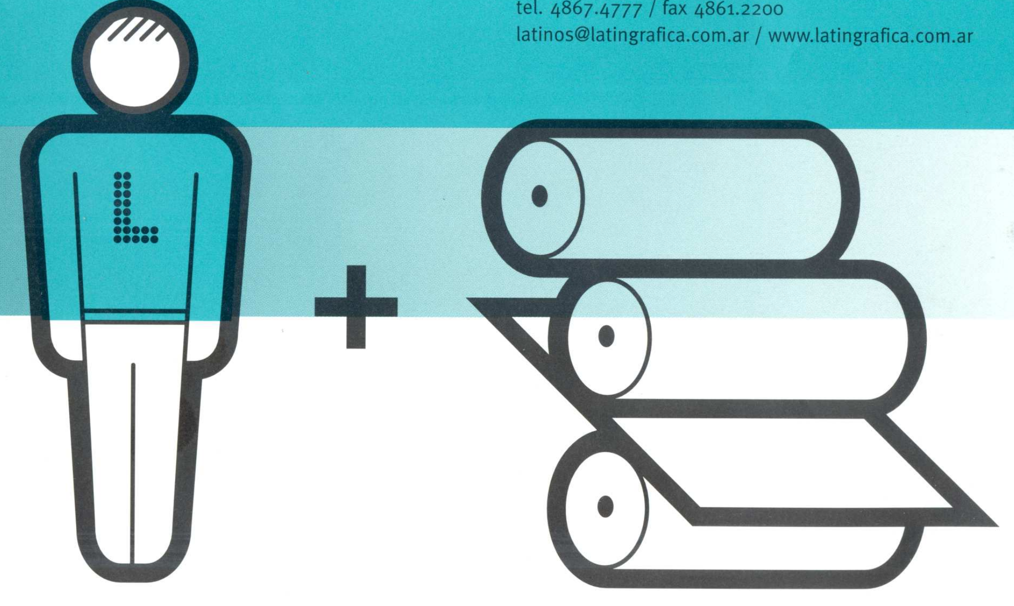




La sinergia de un equipo


Alfano Fotografia de Arquitectura. Tel: 4867-4789 www.alfano.com.ar/ E-mail: info@alfano.com.ar


latin
LATINGRAFICA


L
+


ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA México 823 piso 2 C1097AAO Buenos Aires


Tel/Fax 54 11 4331 4738 / 54 11 4343 6369 email: alefoto@sinectis.com.ar

DATOS PERSONALES

APELLIDO

NOMBRE

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL — PROVINCIA

CIUDAD — PAÍS

TELÉFONO — FAX

EMAIL — PROVINCIA

PROFESIÓN — PAÍS

FECHA DE NACIMIENTO

DESEO REGALARLE ESTA SUSCRIPCIÓN A

APELLIDO

NOMBRE

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL — PROVINCIA

CIUDAD — PAÍS

TELÉFONO — FAX

EMAIL — PROVINCIA

PROFESIÓN — PAÍS

FECHA DE NACIMIENTO

Quiero que el envío figure quien regala la suscripción — SI — NO

CON CHEQUE

A la orden de UBA 70/806 - f.arquit. dis. y urba.

BANCO

CON TARJETA

Se aceptan tarjetas de crédito Visa y Mastercard solamente en tesorería FADU

NÚMERO

4 números > **$ 36**
Incluye gastos de envío.

COMPLETE Y ENVÍE ESTE CUPÓN A

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Contextos
Pabellón 3, 4° piso, Ciudad Universitaria, Cap. Fed. (1428)
contextos@fadu.uba.ar

suscripción contextos

ESTA REVISTA SE DISTRIBUYE A DOCENTES Y GRADUADOS DE LA FADU, A LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDADES NACINALES Y EXTRANJERAS, ORGANISMOS PÚBLICOS, CONSEJOS PROFESIONALES, ASOCIACIONES Y ENTIDADES AFINES A NUESTRA PROFESIÓN, ASESORES Y, EN GENERAL A QUIENES PERIÓDICAMENTE NOS ENVÍAN SUS PUBLICACIONES.

> TIRADA 4000 EJEMPLARES > PRECIO DEL EJEMPLAR $9.-


FADU
Universidad de Buenos Aires
> ISSN 0329-241X > INVIERNO 2002


FADU
Universidad de Buenos Aires
> ISSN 0329-241X > INVIERNO 2002